

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES
ET POLITIQUES DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

pg 1017 (d)

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XXVI
1989

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef :

MIHNEA GHEORGHIU, membre correspondant de l'Académie
Roumaine

Rédacteur en chef adjoint :

ION ZAMFIRESCU

Membres :

MANUELA CERNAT
DINA COCEA
OCTAVIAN-LAZĂR COSMA
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
ICN POPA
FLORIAN POTRA
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de Roumanie
ION TOBOȘARU
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction :

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Secrétaire de rédaction :

DANIELA ARTĂREANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, paraît une fois par an. Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à ROMPRESFILATELIA, Serviciul EXPORT-IMPORT PRESĂ, P. O. Box 12—201, Télex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România, ou bien à ses représentants de l'étranger. Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la rédaction : 196, Calea Victoriei, 77104, București, c.p. 22—129, tél. 50 56 80

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea Victoriei 125, 79717 București, Téléphone 50 76 80
ROMÂNIA

Pt 1017/d/

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XXVI, 1989

40 ANS D'ACTIVITÉ DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

ION ZAMFIRESCU, Brèves réflexions en marge d'un anniversaire	3
--	---

ÉTUDES

FLORIAN POTRA, La littérature comme « expérience culturelle » du cinéaste	7
ION TOBOȘARU, Coordonnées esthétiques du théâtre contemporain	19
GHEORGHE FIRCA, Implications des systèmes rythmiques dans la musique contemporaine	27

RECHERCHES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, DU THÉÂTRE ET DU CINÉMA

TITUS MOISESCU, Grammaires musicales de tradition byzantine dans quelques vieux manuscrits et livres roumains	37
OZANA ALEXANDRESCU, The Pentekostarion in Byzantine Manuscripts	47
FERENC LÁSZLÓ, Tournée de Liszt au Banat, en Transylvanie, Valachie, Moldavie et Bucovine. Chronologie et répertoire	61
MIRCEA VOICANA, Richard Strauss et la Roumanie	67
MANUELA CERNAT, La société cinématographique roumano-italienne (CINEROMIT)	79

COMPTE RENDUS

ION TOBOȘARU, <i>Essais sur les arts du spectacle contemporain (Ioana Mărgineanu)</i>	83
---	----



7DIA

16.694 ✓

26/89

Deux « livres d'amour » de HORIA DELEANU : <i>Arta regiei teatrale</i> et <i>Elogiu scenei</i> (Fl. P.)	85
ELENA MARIA ȘORBAN, <i>Vigiliale</i> (Titus Moisescu)	89

CHRONIQUE DE LA VIE SCIENTIFIQUE

L'agenda des colloques scientifiques de l'Institut d'histoire de l'art (1988)	91
Premières auditions de Georges Enesco (<i>Clemana Liliana Firca</i>)	91
Quelques précisions concernant la valorisation des créations inédites de Georges Enesco (<i>Mircea Voicana</i>)	93

40 ANS D'ACTIVITÉ DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

BRÈVES RÉFLEXIONS EN MARGE D'UN ANNIVERSAIRE

Ion Zamfirescu

L'histoire — dans l'acception que, dès le début, le nouvel institut lui a attribuée — embrasse un domaine vaste. Elle implique le travail d'archives ; en égale mesure, l'histoire réclame la vie. Elle doit, en effet, découvrir, constater, décrire, classer, systématiser, mettre en évidence des documents. En même temps, l'histoire doit pénétrer dans le débat intérieur des choses ; elle doit atteindre, éventuellement, leur partie de mystère, d'ineffable, de souffle métaphysique. Tout comme dans la nature rien de ce qui existe ne reste en dehors d'une intégration totale, de même dans l'histoire rien de ce qui a été et de ce qui est ne peut perdre sa signification. Du moment où un fait de vie est passé par les filtres de l'intelligence et de la sensibilité humaine, gagnant ainsi un sens et une valeur, l'histoire est obligée de l'enregistrer et de l'interpréter.

Au long de deux millénaires, l'âge de notre peuple, nous avons été confrontés, historiquement, à des successions entières de contradictions et d'impasses. Maintes fois, nous avons été contraints de naviguer à travers des contrariétés et des injustices. Nous devons notre pouvoir

Cette année, 1989, l'Institut d'histoire de l'art, de sous l'égide de l'Académie des sciences sociales et politiques de Roumanie, fête son 40^e anniversaire.

Sans doute, quatre décennies ne signifient pas un chiffre assez vaste pour des bilans et des jugements définitifs. Le profil et les tâches de cette institution visent des buts beaucoup plus lointains. Pourtant, c'est un chiffre que nous ne saurions ignorer. Il dénote des lignes d'évolution, des actes en plein déroulement, le vouloir d'avancer toujours plus loin, des ouvertures et perspectives.

Il y a toutes sortes d'anniversaires ! Pour certains, c'est le caractère d'hommage qui prédomine : ils appartiennent aux protocoles de la vie d'Etat, de la conscience publique, des archives historiques. Leur rôle est de rappeler (à la mémoire commune), pour des récapitulations et des actes de recueillement, des images de gens, institutions, événements qui, à leur époque, ont constitué des réalisations grandioses ou ont ouvert la voie vers de pareils accomplissements. Mais il y en a d'autres, qui portent nos regards vers la terre, vers les réalités immédiates. Ces anniversaires entrent dans les rythmes courants du développement. Ils mesurent des étapes ; ils marquent des degrés d'intégration, dans les processus de la société qui continue son devenir. C'est pourquoi ils représentent non tellement des arrêts d'apparat mais, plutôt, des tensions et des responsabilités. Ces anniversaires ne comportent pas nécessairement des exultations et des fêtes ; ce qu'ils réclament tout particulièrement c'est de considérer avec lucidité ce que nous avons accompli jusqu'à présent et réfléchir avec confiance à ce que nous allons accomplir dorénavant.

L'anniversaire évoqué et auquel nous nous arrêtons dans cette note s'inscrit dans cette dernière catégorie.

L'Institut d'histoire de l'art n'est pas né au hasard. L'idée de sa création flottait dans l'air depuis longtemps. Mais cela, sans doute, ne suffisait pas. Il fallait assurer un statut à cette idée. C'est-à-dire : lui créer une doctrine correspondante, un cadre institutionnel ; la faire entrer dans l'engrenage actif d'une politique culturelle ; la mettre en état de fonctionnement.

d'avoir résisté à un complexe de facteurs et à la terre qui nous a nourris et aux légitimités d'ordre politique qui ont présidé à la formation de nos cités et à notre profond sentiment que nous avons à accomplir et à représenter une spiritualité dans le monde. Il s'agit d'une spiritualité roumaine dans laquelle notre création artistique a toujours constitué un chapitre intégrant et caractéristique. De ce point de vue, nous avons à la disposition une suite de récapitulations. La spiritualité agrarienne qui est à la base de notre établissement autochtone; la vocation pour les données et les appels humanistes de la vie; l'esprit méditerranéen, sous l'action duquel nous nous sommes trouvés constamment comme sous le pouvoir d'une attraction naturelle; autant de circonstances et de situations de contrainte, dans lesquelles nous n'avons pas eu d'autre solution pour nous sauver que l'isolement en nous-mêmes, par le recours aux pouvoirs moraux de notre vie intérieure; tout cela a entretenu dans la nature de notre peuple une claire et persévérante fibre artistique. Une certaine fibre artistique, en mesure de pénétrer dans toute notre psychologie commune, en nous aidant à trouver, par son intermédiaire, la lumière et la confiance, la consolation et le vouloir du combat et une philosophie sereine d'acceptation courageuse de la vie.

Ce n'est pas le lieu ici, dans cette brève évocation, anniversaire, d'entrer dans des inventaires et des analyses, de présenter le tableau des ouvrages entrepris, de mentionner des noms d'auteurs et de chercheurs. Pourtant, cela vaut la peine de rappeler quelques traits généraux. Dans ses activités spécialisées, l'Institut s'est proposé d'une manière programmatique de poursuivre une vision interdisciplinaire. Entrent en jeu notre psychologie comme peuple avec sa philosophie de vie et son histoire en général; des parties entières de ces domaines pourraient nous rester étrangères, ou végéter dans l'ombre, sans les relations concernant la manière dont ils se sont reflétés dans notre art national ou en ont été influencés. Tant de fois, au long de notre existence historique, nous fûmes soumis à des limitations et des contraintes même dans notre droit à la réalisation. Mais, cela n'a pas réussi à assombrir ni le souffle autochtone de notre création artistique, ni sa capacité de porter son regard vers

l'universalité. La recherche roumaine doit travailler davantage pour définir, avec toute la précision et toute la profondeur nécessaires, ce que nous représentons et quelle est notre place dans la complexité spirituelle du monde européen. De ce point de vue, on peut affirmer que l'activité de l'Institut d'histoire de l'art, depuis qu'il existe, s'est trouvée constamment et avec sagacité sur une voie juste et nécessaire.

Les réflexions que nous occasionne l'anniversaire mentionné de l'Institut d'histoire de l'art visent également la présente revue *Studii și cercetări de istoria artei*, ainsi que la version en langues étrangères *Revue roumaine d'histoire de l'art*, représentant les premières publications de l'Institut. Elles sont, implicitement, une déclaration de principes et une annonce programmatique continue à ce que cet institut entend signifier dans la vie culturelle du pays. Pendant une certaine époque, chaque tome réunissait des ouvrages intéressants toutes les sections de l'Institut: beaux-arts, théâtre, musique. Ulérieurement, à mesure que les programmes et les recherches de l'institution élargissaient leur sphère d'activité, la revue s'est constituée en deux séries: Beaux-Arts, et Théâtre, Musique, Cinéma.

S'il est vrai qu'un institut de recherche a le devoir de faire voir des œuvres durables, de synthèse — des œuvres capables d'exprimer le degré supérieur de connaissance auquel on est arrivé dans les domaines compétents —, il n'est pas moins vrai que cet institut doit s'assurer, aussi, un instrument d'exploration — vif, dynamique, plurivalent — de telle sorte qu'en vue de la préparation de ces œuvres de synthèse il puisse découvrir des matériels, proposer des critères de sélection, fonder des prémisses, prévoir des directions du développement, décider en matière de responsabilités scientifiques et axiologiques. Nous pouvons dire que, dès le début, la revue présente s'est imposée et a constitué un tel instrument: un passage en revue des sommaires peut confirmer et renforcer cette affirmation. Les domaines sont vastes et variés: création folklorique, littérature, art, musique, cinéma, interférences de valeurs et disciplines, questions d'histoire politique et sociale, problèmes d'histoire et de phénoménologie de l'art, perspectives de la philosophie de la culture et de l'histoire,

sondages et interprétations comparatistes, figures oubliées et figures actuelles, investigations dans les archives, propositions de reconsidérations, etc. Sur certains aspects, bien connus, les matériels et les études publiés dans la revue sont revenus avec de nouveaux points de vue, voués à projeter sur eux des images plus complètes. D'autres, au contraire, étaient inédits; l'esprit studieux, entretenu et pratiqué dans les publications de l'Institut, les a tirés au clair de l'état d'ombre ou d'ignorance où ils avaient végété

jusqu'alors, en les redonnant ainsi au patrimoine national.

Quarante ans d'activité de cette revue, au service de notre culture roumaine! — ce n'est pas le cas, comme nous venons déjà de le dire, d'accueillir cet anniversaire d'une manière exubérante et apologétique. Mais, c'est le moment, pour tous ceux qui se sont dévoués et continuent de se dévouer à cette activité, de ressentir dans leur conscience une vive satisfaction. La création artistique se place parmi les grandes immanences et justifications de notre existence roumaine.

LA LITTÉRATURE COMME «EXPÉRIENCE CULTURELLE» DU CINÉASTE

Florian Potra

L'opinion — pour d'autres, le postulat — conformément à laquelle la littérature nationale est à la base du cinématographe d'un peuple ou, en tout cas, en est une, peut-être même la première parmi les fées présidant à sa naissance, nous apparaît non seulement comme une pensée très répandue, géographiquement, mais comme un credo inébranlable de certains historiens et théoriciens, mais surtout des praticiens, des cinéastes eux-mêmes. Il s'agit, d'une part, des fréquents appels de transposer à l'écran des œuvres littéraires du patrimoine classique et contemporain, traditionnel et moderne ; d'autre part, il s'agit de la littérature comme *background* culturel, toile de fond — dans le sens d'un schéma à compléter ou à colorier, tout comme les albums destinés aux petits enfants — sur laquelle on peut plus facilement broder des figures et des choses de la réalité immédiate et de la fantaisie.

Dans la première catégorie il suffit de mentionner — voix autorisée dans un chœur massif — Sergheï Eisenstein, auteur pas du tout obséquieux vis-à-vis des transpositions à l'écran, qui, dans l'essai « Dickens, Griffith et nous », démontre, dès les premiers alinéas, une possible dérivation du cinématographe de la littérature, en ce cas du cinématographe de David Wark Griffith, grâce au « liant qui unit sa méthode créatrice à celle de Dickens » (la terminologie appartient aux années '20 et '30) : « La théière se mit à chanter ». On dirait qu'on ne pourrait être plus loin du Cinéma. Trains, cow-boys, poursuites ... Et soudain, *La cigale de la maison*. « La théière se mit à chanter ». Mais, aussi étonnant qu'il nous semble, c'est de la même manière que le cinématographe commence. C'est de lui, de Dickens, du roman victorien que commence la première ligne d'expansion de l'esthétique du cinéma américain, liée au nom de David W. Griffith¹.

Dans notre culture, un premier point de repère nous est offert par « le dernier venu » dans le domaine des études cinématographiques. Dumitru Carabăţ, auteur d'une thèse de doctorat qui est devenue *Du mot à l'image. Proposition pour une théorie de la transposition de la littérature à l'écran*² et dans laquelle un bref chapitre final est dédié « à la transposition à l'écran de la littérature rou-

maine ». Au-delà des « emprunts » bien connus de la prose (et même de la poésie) traditionnelle, tout comme de celle contemporaine, à « l'époque nouvelle » (Carabăţ avance prudemment et avec scrupule scientifique également, il est vrai, une thèse plus osée : « ... certains films débiteurs à la littérature ont apporté, du moins pendant une certaine période, un profit plus consistant à la conquête du spécifique filmique : la simple confrontation avec les œuvres littéraires — structures solidement articulées, ayant une parfaite homogénéité des couches et des phases-parties — semble avoir eu un certain rôle éducatif (dans le sens esthétique), stimulant la recherche d'un langage et d'une structuralité propres ». En paraphrasant une locution de large circulation, nous pourrions, donc, dire paradoxalement : tant de littérature, tant « d'esprit de la littérature » autant de « spécifique filmique » ! Mais, l'opinion, originale en apparence, nous mène vers l'ancienne position de ceux qui soutiennent que « le cinéma n'est rien s'il ne s'appuie pas sur des histoires, et seuls les romanciers savent écrire des histoires » (Erskine Caldwell), oubliant qu'en même temps que Chaplin est née depuis longtemps la figure-principe de *l'auteur de film*, créateur de vie (artistique) équivalente à celle imaginée par les écrivains, et il suffit de nous rappeler que *La ruée vers l'or* a été consi-

déré comme le meilleur roman, dans l'absolu (c'est-à-dire par rapport à la littérature), du premier quart de notre siècle. Et ensuite, soit-il dit entre parenthèses, il n'est pas du tout vrai que «seuls» les romanciers savent écrire des histoires, c'est-à-dire raconter : c'est une faculté et une nécessité organiquement humaine, tous nos semblables racontent quelque chose, ils ressentent ce besoin spontanément et l'équivoque de la stricte parenté du cinéma et de la littérature provient justement de «l'origine commune des films et des livres» : narrer — narration. «Les hommes racontent toujours quelque chose, souligne Alexander Kluge dans un volume collectif³ ; ils le font d'une manière épique, dramatique ou dans différentes autres formes non classifiables, en fonction des situations. Tel est le processus ».

Mais Dumitru Carabăţ scelle dans une formule plus catégorique le fruit de ses méditations et de ses expériences : « Il y a, en d'autres mots, à un niveau assez évident, une modernité restituée en clé classique de la littérature roumaine, dans le sol de laquelle notre cinéma a retrouvé la substance nécessaire à sa propre évolution »⁴. Si l'aire de l'investigation s'arrête aux années '60 ou même à la moitié des années '70, l'assertion de Carabăţ se soutient elle-même, sans prothèses : les réussites les plus importantes du cinéma autochtone sont fondées sur les offres de la littérature (depuis *Le moulin porte-bonheur* jusqu'à *La forêt des pendus*, depuis *La vie ne pardonne pas* jusqu'à *Felix et Otilia*), sans qu'elles érigent un obstacle quelconque à la contribution spécifique, filmique, des réalisateurs. Mais ensuite, avec les années '80, le discours se modifie, des éléments nouveaux apparaissent, l'œuvre de quelques auteurs de film véritables se consolide.

Enfin, l'ouvrage de Carabăţ prouve son utilité, pour nous par ce qu'il a d'essentiel, à savoir l'étude de l'œuvre et des conceptions de Luchino Visconti, le personnage central du livre et l'un des plus « littéraires » cinéastes italiens et universels. Sans doute, le studieux Roumain met en évidence, plusieurs fois, l'ouverture de Visconti vers la littérature, l'appui qu'il cherche et trouve dans des œuvres littéraires (du calibre le plus divers). Mais, ce qui nous étonne c'est le fait que sur les écrits « théoriques » ou seulement pro-

grammatiques de l'Italien, Carabăţ n'en cite pas justement (ou ignore) le plus révélateur pour ce qui est des options viscontiennes fondamentales : *Tradition et invention*⁵, important surtout pour « l'historicité » du témoignage fait par le grand artiste (c'est-à-dire son rapport avec le moment historique-social et avec la situation du cinéma italien, mais européen aussi, au début de la seconde guerre mondiale) : « Aussi simple qu'il semble, je me suis, plusieurs fois demandé pourquoi — tandis qu'il y a une solide tradition littéraire qui, dans les centaines de formes, de roman et d'histoire, a réalisé, en fantaisie, autant de « vérité » authentique et pure de la vie humaine — le cinéma, qui dans son acception la plus extérieure semble devoir être justement « le documentaliste » de cette vie, se complait, en échange, à habituer le public au goût de l'intrigue mesquine, du mélodrame rhétorique, où une cohérence mécanique protège le spectateur contre le risque même du souffle poétique et de l'inventivité. Dans une pareille situation il semble naturel — pour celui qui croit sincèrement au cinéma — de regarder avec nostalgie vers les grandes constructions narratives des classiques du roman européen et de les considérer, aujourd'hui, comme la plus authentique source d'inspiration peut-être. Nous devons avoir le courage de dire « la plus authentique » même si certaines gens accuseront cette affirmation d'impuissance ou, du moins, de faible pureté « cinématographique »⁶. C'est nous qui soulignons afin d'attirer l'attention sur une certaine situation du scénario original, c'est-à-dire des « phases écrites » du film, écrites justement en vue d'un film. Pour tout connaisseur, même superficiel, de l'histoire du film, il est clair que — les exceptions confirment la règle — « l'écriture » cinématographique avait des carences pendant la période respective et, par conséquent, Visconti avait raison de se plaindre de l'abondance des histoires mélodramatiques, d'un goût douteux (quoique, à la rigueur, il faudrait rappeler qu'une grande partie d'elles renvoie toujours à la littérature, la littérature soi-disant « populaire », de seconde main, sans compter les grands chefs-d'œuvres littéraires compromis par des transpositions à l'écran médiocres et sous-médiocres).

Mais, d'autre part, Dumitru Carabăţ a le mérite d'avoir mis en évidence, en dehors de l'enclin pour « l'expérience culturelle » de Visconti, une sorte de sens aigu de « l'expérience originale », en employant une citation *apud* Aristarco (que nous reproduisons en une version française légèrement corrigée par rapport à celle de Carabăţ, mais en respectant et en nous appropriant ce qu'il vient de souligner) : « Certains ont préféré les raccourcis, d'autres ont considéré convenable de s'arrêter, afin de saisir les occasions faciles. Quant à moi, après être arrivé au documentaire cru, au langage direct des choses, je ressens le besoin de raconter. Mais on ne peut pas raconter sérieusement sans être arrivé d'abord au contact le plus immédiat avec la réalité »⁷. Ensuite, avec la même exactitude, Carabăţ reconnaît chez Visconti « l'entrevue de la co-présence dialectique des deux couches fondamentales ..., d'une part celle des moyens spécifiques de représentation ... et, d'autre part, l'existence, tout aussi nécessaire, de la couche « du monde représenté », de la « narration », vis-à-vis de laquelle Aristarco avait adopté une sympathie théorique unilatérale »⁸. L'allusion à Aristarco est inexacte, parce que dès 1960, année de l'apparition de la plaquette *Cinema italiano 1960 — Romanzo e antiromanzo*, étudiée par Carabăţ, Aristarco publiait, dans le volume *Rocco e i suoi fratelli*⁹, l'étude ayant comme titre justement *Expérience culturelle et expérience originale chez Visconti*, où il synthétise — dialectiquement — « la poétique » de Visconti, exposée initialement dans le bien connu essai *Il cinema antropomorfo* (« le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphique »), en écrivant : « C'est à cette „poétique“, qu'il considère à présent tout aussi valable, qu'arrive Visconti et qu'il articule ensuite par l'intégration „de l'expérience culturelle“ dans „l'expérience originale“ ou originaire, *Urerlebnis*, concepts pris dans l'acception donnée par Friedrich Gundolf, à savoir dans le sens que, dans le premier cas, l'inspiration a sa source dans la culture historique, dans la tradition intellectuelle, dans le patrimoine idéal et formel de la littérature ; dans le second cas, directement dans les événements de la vie et les problèmes de l'existence »¹⁰.

On esquisse, ainsi, une position théorique fondamentale à conséquences pratiques fécondes : on ne peut pas arriver à

une activité de transposition à l'écran viable, ayant à la base exclusivement « l'expérience culturelle » du cinéaste, mais il faut toujours intégrer celle-ci à « l'expérience originale » (ou, par un terme tout aussi légitime, « existentielle »). D'ailleurs, le principe est fonctionnel dans tout domaine de l'art et de la littérature, étant mis dans une juste et efficace lumière par Antonio Gramsci, qui part d'une observation essentielle de Croce : « Lorsqu'une œuvre de poésie ou un cycle d'œuvres poétiques a été formé(e), il est impossible de continuer ce cycle par étude et imitation, par des variations autour de ces œuvres ; de cette manière on n'obtient que la soi-disant école poétique, un *servum pecus* des épigones. La poésie n'engendre pas de la poésie ; la parthénogénèse n'a pas lieu ; il faut l'intervention de l'élément masculin, de ce qui est réel, passionnel, pratique, moral »¹¹. Gramsci renforce, en la précisant, cette conception, au profit de l'esthétique et de la pensée matérialiste sur la littérature et l'art. « Cette observation (de Croce — n.n.) peut être adoptée par le matérialisme historique. La littérature n'engendre pas de la littérature, etc., c'est-à-dire les idéologies ne créent pas d'idéologies que sous la forme d'héritage inerte, passif ; elles sont engendrées non pas par parthénogénèse, mais par l'intervention de l'élément „masculin“, l'histoire, ... c'est-à-dire de nouveaux rapports sociaux »¹².

Donc, le cinéaste qui emprunte son matériau narratif (c'est-à-dire le matériau de vie) à la littérature ne peut être exempt d'une profonde connaissance de la vie, de l'emploi de sa propre « expérience originale », à côté de celle — philologiquement appliquée — de la littérature nationale et universelle, en général, de l'œuvre de l'auteur mis à l'écran, surtout. Tout cela, indépendamment du degré de la soi-disant illusoire « fidélité » vis-à-vis de la source littéraire (pure illustration — contribution équivalente du langage filmique — parfaite autonomie à l'égard du texte de démarrage, employé seulement comme suggestion, comme idée initiale).

★

Avant de produire, même à titre de simple exemple, une analyse des transpositions à l'écran roumaines, il faut s'arrêter un instant sur « la mentalité » concer-

nant le rapport existant entre la littérature et le film dans notre vie intellectuelle et culturelle contemporaine. D'une grande utilité, dans ce sens, reste la « micro-anthologie » proposée par B. T. Ripeanu *Ecrivains roumains sur le film et le cinématographe*¹³ (malheureusement un recueil analogue dédié au rapport entre les cinéastes et la littérature ou entre les cinéastes et « le film et le cinématographe » n'est pas encore paru, son absence étant vivement ressentie tant par la critique militante que, surtout, par l'historiographie spécialisée). De Macedonski à Hortensia Papadat-Bengescu, de Mihail Sadoveanu à Cezar Petrescu et Camil Petrescu, de Călinescu et Vianu à Ana Blandiana, l'auteur écoute et enregistre des voix et des opinions plus ou moins diverses, plus ou moins concordantes, se référant à l'essence et à l'évolution du cinéma et aussi, lorsque c'est le cas, à l'art du film. Le sentiment né de la lecture des articles occasionnels de ces « grands intellectuels » est le vis-à-vis, la réflexion spéculaire d'une pertinente clairesvoyance et d'une non imposée autonomie du film, impliquant même un éloignement très net de la littérature, les facteurs « différentiels » par rapport à celle-ci étant fortement soulignés. Nous nous limiterons à la mention de l'intuition de Cezar Petrescu (parallèle à celle d'Appia, dans le champ de la mise en scène théâtrale et anticipant, peut-être, celle de Pirandello), contenue dans l'article *Cinématographe*, de 1925 : « Un scénario de film est comme une partition qui ne peut être lue que par un musicien. Une série de notations techniques, signifiant le jeu d'une lumière, la rapidité d'une scène, le schéma d'un décor »¹⁴. Tout à fait surprenant pour le chercheur d'aujourd'hui, Cezar Petrescu avait lu Delluc, l'un des premiers théoriciens du film comme art (à propos duquel l'écrivain roumain informait ses lecteurs qu'il « était mort il y a deux ans », c'est-à-dire en 1923, en fait en 1924) et dont il mentionne le scénario *La Fièvre* qui « occupait l'espace de 6 pages de revue avec plus de 30 personnages et quatre parties de 500 alinéas environ. Toute une vie humaine y était condensée et au-delà des gestes extérieurs s'entremêlaient les drames intérieurs, tout aussi pathétiquement et véridiquement notés que dans un roman de 500 pages »¹⁵. A une distance de 20 ans, en 1956, le poète Mihu Dra-

gomir signalait la nécessité d'opérer — sans l'étonnement de l'écrivain de 1925, avec le naturel d'une expérience calmement acceptée — la distinction nécessaire entre la littérature et le film, en repoussant le préjugé du scénario « comme genre littéraire ». Sans être mentionné dans l'anthologie de Ripeanu, Mihu Dragomir écrivait, en 1956 : « En étudiant, assez sommairement, la politique de scénarios menée jusqu'à présent, on constatera qu'en dépit des bonnes intentions, elle a été viciée par une conception dogmatique ... D'où venait-elle ? Je crois que nous pouvons trouver la réponse dans l'appréciation donnée aux scénarios comme genre littéraire ... Cette théorie de l'indépendance du scénario à l'égard du film a causé beaucoup et de grands ennuis (en freinant sérieusement, par son application pratique, le développement de la cinématographie ... La réalité nous montre que la minorité des films réalisés jusqu'à présent ont à la base un scénario littéraire et la majorité ont à la base *directement* des scénarios ou des scénarios écrits en collaboration avec les metteurs en scène ! » De plus, le poète du *Renversement des armes* invoquait un modèle édifiant : quoiqu'il ait eu à sa portée deux « scénarios littéraires » pour *Le moulin porte-bonheur*, Victor Iliu a été obligé, finalement, de revenir à la nouvelle et d'écrire un scénario, ce qui mène à la conclusion naturelle, formulée par Dragomir : « Donc, le scénario ne peut être considéré fini que sous sa forme de mise en scène ... Mais, pour en arriver là, il faut que *dès le début* le scénario emploie les éléments de l'image cinématographique »¹⁶. Mais, le diagnostic exactement mis par Carabăţ, aussi, quant au piétinement de notre cinéma, pendant certaines périodes (« Ce qui surprend dans cette direction aussi c'est le mélange bizarre de précocité et de précarité qui a son origine dans l'incapacité de maintenir des positions esthétiques conquises »¹⁷), conserve, et même amplifie, son envergure à propos de la « mentalité » mentionnée, qui connaît réellement d'anachroniques involutions pendant « la nouvelle époque » également, justement dans le domaine de « la théorie de la transposition à l'écran » et du « scénario comme genre littéraire ».

La dernière opinion d'écrivain, consignée dans « le groupement » de Ripeanu est celle d'Ana Blandiana. A vrai dire, l'ul-

térieur auteur des très « cinématographiables » *Projets du passé* se précipite à la défense du film comme art indépendant, mais commet — initialement — une erreur d'information historique : *ce n'est pas* « l'épique qui s'est jeté sur l'art qui s'efforçait de naître, en en empêchant la naissance », *ce ne sont pas* « les contes et les histoires, les nouvelles et les romans qui se sont jetés sur l'appareil à filmer, en demandant leur droit d'être traduits en images », *mais*, malheureusement — malheureusement tant pour le film que pour la littérature, très souvent —, le cinéma a fait appel, à un certain moment de son processus d'évolution, à la littérature : « Aux origines du cinéma — j'écrivais en 1967, reprenant une description organique du phénomène, réalisée scrupuleusement par Rudolf Arnheim — se trouve le cameraman, le grand-père des documentalistes d'aujourd'hui, qui filmait tout ce qu'il voyait, coupant ensuite et montant la pellicule sans tenir compte d'un texte pré-établi. (...) La nécessité du sujet écrit, du scénario préalable, est apparue plus tard, à la suite de la complication du processus de production, de l'augmentation du nombre de collaborateurs, mais, surtout, grâce à l'insuffisante instruction intellectuelle des metteurs en scène, artisans de plus en plus habiles et, en même temps, de moins en moins capables de faire face à l'évolution du film comme art. Épuisant ses premières ressources de spontanéité de ses comédiens ... le cinéma, en crise de contenus, de substance, fut obligé de chercher un appui plus solide et, se considérant art narratif dans le sens le plus large du terme, il a dirigé son attention vers la littérature. Situait, dans ces circonstances, son réservoir d'alimentation d'idées, thèmes, histoires dans les bibliothèques et formant assez rapidement la fonction de scénariste de profession comme adaptateur d'œuvres littéraires et, plus rarement, comme auteur d'histoires originales, le cinéma a lié, en bonne mesure, son sort aux offres de la littérature (et, comme spectacle, à la pratique théâtrale, où le metteur en scène traduit d'une manière scénique un texte qui doit être respecté fidèlement »¹⁸. Une fois cette vérité historique rétablie, nous adhérons *toto corde* au passionnant plaidoyer d'Ana Blandiana en faveur de l'autonomie du film, de sa libération de sous la tyrannie « des anciens et des durables maîtres »

littéraires. Le procédé de notre poétesse est l'un des plus corrects : démontrer que certaines séquences de film « expriment ce que les arts existants ne peuvent exprimer », c'est-à-dire « la poésie » même propre *seulement* au film, à son ineffable (les exemples offerts en sont révélateurs : *La Strada*, *Les Nuits de Cabiria*, *L'Aventure*, *La Nuit*, *L'Éclipse*, *Blow-up*). « Et pourtant, ils (les auteurs — n.n. — mentionnés plus haut) ne sont que les pionniers — ajoute Blandiana — ceux qui fixent les hypothétiques jalons d'un futur pays artistique. Autour d'eux grandissent, menaçantes, prêtes à les avaler, les œuvres littéraires. Godard fait du journalisme, Resnais du roman analytique, Hitchcock du roman policier, Visconti du roman fresque, Richardson du roman satirique. Les critères du jugement, même à l'intérieur de ce champ quasi littéraire, sont encore incertains et fragiles, le fait que Lelouch peut être considéré comme un grand cinéaste donne la mesure du chaos qui règne dans les tentatives de définir le 7^e art, chaos dont finalement — j'en suis sûr — il naîtra capable de vaincre ses anciennes et longues dominations »¹⁹. Parfaitement d'accord, avec la précision, pourtant, que cette naissance « messianiquement » attendue, s'est déjà produite, si ce n'est pas précisément par Chaplin (l'art muet étant, probablement, un « autre art »), par Eisenstein ou Dreyer, par les auteurs d'environ et d'après 1970, lorsque Ana Blandiana écrivait ses lignes passionnées. La preuve en sont *les films d'auteur*, y compris ceux qui ont à la base une « expérience culturelle », c'est-à-dire un livre, en permanence conditionnés par la consistance d'une authentique « expérience originale ». Implicitement, dans le cas des transpositions à l'écran, « la double fidélité » à laquelle fait allusion Victor Iliu — reprise fidèlement par Dumitru Carabăţ : « par rapport à l'œuvre littéraire transposée à l'écran et aux principes de cohérence structurale de l'œuvre filmique »²⁰ — devient, en fait, une « triple fidélité », sinon même « quadruple », en dehors de ce que nous avons mentionné, la fidélité vis-à-vis de l'expérience originale, existentielle, propre au cinéaste et la fidélité, non seulement vis-à-vis de l'œuvre — mais, en égale mesure, vis-à-vis du monde, de la réalité (historique) de l'époque de l'œuvre choisie et il est évi-

dent que nous visons surtout les classiques, les classiques de la littérature, qui ont vécu et ont créé dans un « esprit du temps » (et du lieu, de l'espace) différent de l'actuel, du cinéaste d'aujourd'hui. Ainsi placés, les critères de jugement, tant pour ce qui est de « l'analyse du contenu » que de « l'analyse statistique », l'examen que les metteurs en scène et les auteurs de scénarios sont appelés à dépasser s'avèrent d'une particulière, immense difficulté. C'est justement pour cette raison que le nombre des vainqueurs est, naturellement, très réduit.

★

Le spectre des transpositions à l'écran dans notre production cinématographique est vaste et relativement divers — même si nous ne visons que les œuvres d'une certaine valeur et excluant les simples illustrations ou produits dans lesquels, pour citer Ana Blandiana, « mutilant ses propres possibilités de développement, le film mutilait également la littérature » —, l'ouverture de ce spectre se mesurant dans le temps, depuis *Le Moulin porte-bonheur* à *Moromeșii* et *Iacob*, comprenant, pour nous résumer seulement aux titres les plus significatifs, *La forêt des pendus*, *La révolte*, *La vie ne pardonne pas*, *La reconstitution*, *Alors, je les ai tous condamnés à mort*, *Felix et Otilia*, *A travers les cendres de l'Empire*, *Les noces de pierre*, *Au-delà du pont*, *Tănase Scătiu*, *Avant le silence*, *Doucement Anastasia passait*, *Le moulin de Călfar*. Donc, plus de quinze films, élevés dans le respect « de la double fidélité » que nous rappelle Iliu par l'intermédiaire de Carabăț, certains même dans le respect de la « triple » ou « quadruple » fidélité que nous venons déjà d'évoquer.

Pour l'analyse annoncée, nous ne nous arrêtons que sur deux des plus récentes apparitions sur les écrans. *Moromeșii* et *Iacob*. La première, évocation d'une presque légendaire « dynasty » paysanne de Teleorman ; la seconde, incursion dans le monde des miniers, en Transylvanie. Les deux, en bonne mesure, exponentielles pour notre discours critique ou « style-critique », selon Pasolini.

Le film *Moromeșii* est l'œuvre d'un réalisateur probe, sobre, contraire à la gestulation spectaculaire, enclin à s'approcher des essences, conjuguant rigoureusement l'expérience culturelle à l'expérience propre, originale. Sans doute,

étant donné qu'il s'agit d'une œuvre filmique récente, il est impossible de faire appel aux sources historiographiques proprement dites, ni aux études préparatoires. C'est pourquoi nous nous adresserons, non pas aux historiens, mais aux auteurs de comptes rendus, non à l'histoire, mais à la chronique. En nous proposant de trouver les traces des deux expériences énoncées et d'une éventuelle, heureuse synthèse, qu'il nous soit permis, pour le moment, d'enregistrer la pâle « expérience culturelle » (et, presque implicitement, « originale ») de la critique, des chroniqueurs qui se sont occupés, au lendemain de la première, de ce qu'on a justement nommé *Moromeșii* - film. Bien sûr, nous avons surtout cherché dans les comptes rendus et les chroniques des *Moromeșii* les empreintes digitales d'une culture de la transposition à l'écran, recherche d'autant plus légitime que la problématique des « traductions cinématographiques » d'œuvres littéraires a été débattue avec insistance dans la presse spécialisée et l'étude mentionnée de Carabăț. *Du mot à l'image* était déjà parue il y a un an à peu près.

Qu'est-ce que les chroniques des différentes revues de culture nous offrent ? Parfois, les truismes les plus crasses : « L'abord, par le cinéma de la grande littérature (est-ce que la „petite littérature” en fait exception ? — notre question) suppose, nécessairement, un processus de simplification, de réduction à l'essentiel, en sacrifiant inévitablement des aspects sans doute importants dans l'économie du roman, mais difficiles (sinon impossibles) à transposer dans le film », écrivait dans *Săptămîna culturală a Capitalei* (n°41/1987), Nicolae Ulieru, qui parle ensuite d'une « tolle et passionnante tentative d'adapter au mirage de l'écran le prestigieux roman de Marin Preda », en admettant, en fin de comptes : « en dépit des „réductions”, la fresque ne reste pas moins grandiose et plastiquement exemplaire ». Quant à la « fidélité » du réalisateur par rapport aux moyens spécifiques du film, Ulieru affirme que l'œuvre de celui-ci est « d'une exemplaire simplicité », ce qui est sans doute admissible mais, en échange la motivation du chroniqueur devient discutable : une telle simplicité aurait été « impossible à atteindre si elle n'avait été pensée dès le découpage », c'est-à-dire dès « la phase écrite », nous dirions ; cette

assertion prouve le mode dont le préjugé du « primat du scénario », chassé par la porte, rentre par la fenêtre de l'incohérence et de la faible tension culturelle (spécifique). Un autre chroniqueur, Călin Căliman (dans *Contemporanul*, n^{os} 40 et 41/1987) considère sous-entendus les problèmes de la transposition à l'écran et il insiste innocemment, dans l'analyse des contenus, sur le fait que le film de Gulea est réalisé « avec l'intention claire de mettre en évidence les origines et les permanences spirituelles de la civilisation rurale roumaine de type archaïque, avec des gens, des lieux, des habitudes, des occupations et des rituels d'existence spécifiques »; le temps évoqué par le film est « un temps depuis toujours /!/, qui mesure un univers humain tellement vital (dans son immobilité hiératique) »; et de nouveau, on revient à « la façon d'existence du clan /!/ paysan archaïque », bien sûr, le tout étant enveloppé par « la lumière éternelle du soleil d'été ». Nous avons ici à faire à une pure manifestation d'idyllisation de la condition du paysan, vue dans une conception totalement non dialectique. Nous avons été obligés de sauter directement à *Luceafărul* (n^o 40/1987) pour retrouver les faits dans leur propre souche historique : Paul Anghel, qui ne signe pas une chronique proprement dite, mais un « éloge » seulement, un « cursif encomiologique », trouve quand même le répit de rappeler au lecteur que Moromete et son état entier ne représente pas « l'existence rituelle, d'un hiératisme ancestral » du paysan roumain (de la plaine du Danube) et « l'espace donné » du film non plus n'est pas celui d'une « cité utopique » (ces opinions appartiennent toujours à Căliman) mais, au contraire, les manifestations de cette existence sont historiquement déterminées par la distribution des terres en 1921, lorsque les paysans corvéables (vivant sur les terres de la femme du boyar) « morométiens » sont devenus, enfin, des cultivateurs directs de la terre : « Voilà — écrit Anghel, un œil vers le livre de Preda et l'autre vers le film de Gulea — nous avons déjà une mythologie de ce bref moment de liberté ». Il est vrai, et les chroniqueurs cinématographiques auraient dû — eux tout d'abord — approfondir un thème aussi vaste, en l'étudiant sur les gradins parallèles de l'écriture littéraire et de l'écriture filmique.

Pour être impartial, Căliman raisonne en échange correctement lorsqu'il repousse la prise de position peu réfléchie de Grid Modorcea, dans le programme de salle de la première : « Evidemment, aucun des acquis antérieurs n'avaient eu la possibilité de se frayer un chemin dans sa nouvelle tentative », c'est-à-dire la tentative du cinéaste ; Căliman est autorisé à rectifier une telle déclaration peu réfléchie, en soutenant que « la préparation cinématographique » de Gulea, sa filmographie antérieure, a sans doute joué un rôle important dans la vision, la mise en images audiovisuelles des *Moromeții*. Une aide de valeur, dans ce sens, est également venue de la part de l'essayiste Al. Paleologu, qui — à la différence de la plupart des chroniqueurs — voit dans l'avant-dernière création de Gulea, *Yeuze d'ours*, « un très beau film en couleurs », un film très réussi dans le cadre de la conception du metteur en scène, qui avait pris, à l'égard du thème de la nouvelle, certaines libertés artistiques licites » (*România Literară*, n^o 41/1987). Tissant l'éloge des *Moromeții* de Gulea, Paleologu affirme que le film est « une transposition à l'écran dans la plus rigoureuse acception d'après [pourquoi d'après et non pas de, comme il serait correct — n.n.] un chef-d'œuvre de notre littérature contemporaine. Nous avons admiré ce film sans aucune réserve, et je ne crois pas qu'on pourrait légitimement en formuler une (sans doute j'affirme cela, avec la conscience de la relativité de toute opinion) ». Ce qui est intéressant c'est le fait que Paleologu considère *Moromeții* comme « une transcription à l'écran dans l'acception la plus rigoureuse », mais il ne précise aucunement cette « acception ». D'autre part, presque sans s'en rendre compte, le même auteur se contredit, en tombant également dans une certaine tautologie : « Ce n'est pas un film „beau” : toute séduction dans ce sens a été éliminée sans pitié ou, plus exactement, s'est éliminée spontanément », écrit dans un premier élan Paleologu, pour affirmer quelques alinéas plus loin qu'après avoir vu le film, l'image eidétique que nous en gardons est d'une beauté „purissime ». La contradiction est évidente, tout comme la tautologie, parce que, du point de vue étymologique (eidos = image, perception visuelle ; *Bild*, traduisent les Allemands) et philosophique, notre essayiste finit par

affirmer la beauté « de l'image de l'image » ! Enfin, les allusions culturelles sont, sinon bizarres, légèrement forcées : la sévérité du film — réelle, sans doute, — est, pour Paleologu, « je pourrais dire, janséniste » ; et l'ironie — tout aussi réelle dans le film que dans le livre — est « une ironie iconoclaste et amère, l'ironie voltairienne de *Candide* ». Sans doute, les rapprochements, les associations sont flatteurs mais, « dans une rigoureuse acception », nous ne voyons pas pourquoi Cornelius Jansen et le jansénisme, Voltaire et le voltairisme seraient dérangés. C'est là une « habitude » de chercher et de fixer des repères « européens » — surtout lorsqu'il n'y a plus de place pour une argumentation plus robuste, légèrement snobe.

Le rapide passage en revue des pages de ces publications — de quelques-unes seulement — finit par une constatation réjouissante : celui qui donne réellement la clé de la lecture de son propre film en est l'auteur lui-même, Stere Gulea. Et il le fait avant la première, sans connaître les réactions de la critique. Sans doute, Stere Gulea est avare à l'égard du champ magnétique de sa propre « expérience culturelle », et il déclare, d'une façon stéréotypique : « J'ai commencé — il est évidemment inutile de le préciser encore — mû par un grand amour pour le livre, avec un grand désir de réussir le mieux possible l'équivalence cinématographique du roman » (interview accordée à M. Ionescu dans le supplément littéraire-artistique de *Scinteia tinereului*, n° 39/1987). Beaucoup plus vive et significative est la partie dans laquelle le cinéaste fait allusion à la genèse de son film, à la transposition à l'écran, sans avoir le répit de motiver « l'expérience culturelle » jusqu'à Preda. Sorin Titel (avec un scénario « original » est l'écrivain avec lequel collabore Gulea au début, *L'herbe verte de chez moi* ensuite, il passe à ... Jules Verne, pour un « brumeux » *Château des Carpathes* ; de là à Sadoveanu avec *Yeux d'ours*, non entièrement réalisé, mais possédant des qualités expressives certaines, et dévoilant une réelle capacité de lire un certain univers paysan. Par conséquent, apparemment du moins, nous avons à faire, sinon à une « culture éclectique », de toute façon, à des « affinités électives » (réelles ou conjoncturelles) un peu sur-

prenantes, suivant un dessin en zigzag de l'expressivité et du style.

Les témoignages liés au processus de la naissance du film restent, bien sûr, les plus précieux. Par exemple, Gulea admet « qu'au niveau du scénario, j'ai été extrêmement parcimonieux avec le dialogue », mais sur le plateau le dialogue gagne un espace notable : le phénomène démontre, une fois de plus, qu'un film *ne peut être réalisé que sur le plateau de tournage*, dans l'acte des « doubles » et, sans doute, ensuite, *dans et par le montage*. Après avoir montré, d'une manière absolument judicieuse, qu'il n'y a pas de formules dans le domaine des transpositions à l'écran (et de l'art, en général) — ce qui compte étant « la pièce unique », le film proprement dit —, Gulea dévoile sa propre modalité de lecture, plus précisément de relecture des *Morometii* : « ... nous avons procédé à une normale sélection des épisodes, mais nous n'avons pas déroulé les séquences jusqu'à la fin. Nous les avons interrompues exactement lorsqu'il aurait fallu déchiffrer le mystère, donner la solution pour apprendre cette réponse dans la séquence suivante, en un autre plan. Une sorte de permanente reprise et, en même temps, une avance. De cette manière — c'est pratiquement un problème de montage — on a résolu aussi le rythme intérieur du film ». Dans ce genre de déclarations sommaires, nous avons la clé même de la lecture du film et, naturellement, avant tout, *la clé du style de ce film*.

Par conséquent, il ne convient pas d'en appeler prioritairement aux jansénistes ou à Voltaire, pour comprendre la simplicité, la sobriété des *Morometii*-film mais, si nous voulons à tout prix produire des associations, à Homère, à son fameux procédé de « glisser », « d'ajourner » en une sorte de *ritardando* — a-t-on dit, et même relativement à l'art du film visant les « arrêts » et les « reprises » du thème central quel que nous considérons qu'il soit (digne d'être pris en considération est aussi celui proposé par Ulieru : la solitude d'Ilie Moromete) ; tout ceci vient de loin, du besoin de narrer avec un charme tout particulier, de l'auteur de l'*Odyssée*, de sa « grande simplicité » que soulignait aussi Lukács György.

Nous entrons, ainsi, dans le champ de force du style (non pas tant d'un auteur, mais d'un certain film) et, implicitement, nous avançons sur le terrain distinct du

film d'auteur. A peu près tous les critiques énumérés, on pourrait même dire tous (explicitement ou implicitement) ont reconnu dans la pellicule de Gulea les signes particuliers du *film d'auteur*. Ceci, en dépit de certaines affirmations contraires de Gulea lui-même : « Dans le cas de la transposition à l'écran d'un chef-d'œuvre — confesse le metteur en scène dans le programme de salle du gala — le problème qui nous a préoccupés n'a pas été celui du rapport de personnalité, d'originalité, le désir de me „voir”. Et non seulement moi, mais aussi l'opérateur, l'interprète principal et les autres collaborateurs, nous avons eu une seule préoccupation : nous mettre au service du livre, en tâchant de le transposer, aussi fidèlement que possible, dans son esprit. Le terme „servir” une œuvre littéraire ne nous a pas produit la sensation de subalternes, de diminution de notre être. ... Pour cette raison, nous avons voulu que le film soit aussi simple que possible. J'étais presque sur le point de désirer la non-sensation de la caméra, mais seulement le monde du roman aussi vivant, aussi non contrefait que possible ... ». Ce sont des paroles qui nous ont remis en mémoire un important *distinguo* de Pasolini : il y a des cinéastes qui se fient à l'appareil et des cinéastes qui se fient aux hommes. A son honneur, Gulea appartient à cette seconde noble catégorie. En même temps, ce qui attire l'attention c'est la modestie, l'humilité — comme aurait dit Calinescu — professées par le cinéaste, ces traits étant des signes de noblesse intellectuelle. Toutefois, jusqu'à un certain point, jusqu'au point où, avec ou sans la volonté du cinéaste, dans la « réalité » ou « l'imaginaire » de la transposition à l'écran, dans sa « narrativité » même, les choses se passent d'une autre manière, plus précisément il se produit une ferme affirmation de l'individualité/personnalité de la mise en scène. Le style d'une œuvre filmique, y compris celui d'une transposition à l'écran, n'est pas donné dans l'œuvre littéraire ou, plutôt, par l'œuvre littéraire, pour le simple et bien fondé motif qu'il s'agit de deux langages fondamentalement différents. Or, le langage n'est pas « un fait formel extérieur », il est le mode d'être même d'un homme, d'un créateur, dans notre cas d'un cinéaste ; il « engage totalement la responsabilité de l'auteur » et, pour cette

raison, un film-transposition à l'écran de valeur ne peut résulter que d'un « choc », d'un « conflit » entre la personnalité de l'écrivain (Marin Preda, dans ce cas) et la personnalité (ou bien, avec plus de modestie, l'individualité) du cinéaste (Stere Gulea, dans ce cas). En fait, dans le cas des transpositions à l'écran et surtout — aussi paradoxalement qu'il paraisse — dans le cas des transpositions à l'écran de « grandes œuvres littéraires » — il faut premièrement « détruire » le livre et le « recomposer » ensuite, en réduction filmique. Gulea — et c'est sans importance pour un artiste s'il a consciemment ou non — supporté le « choc », « l'impact » de la lecture du roman de Preda ; mais dans l'acte de la mise en scène, le cinéaste l'a, indubitablement, « brisé », « lacéré », même avec appréhension, timidité et vénération. Et même si Stere Gulea confesse qu'il ne s'est pas senti à la hauteur de l'œuvre littéraire, son film peut — selon notre opinion — l'accueillir le front haut.

Car nous aussi, nous admirons et même aimons le film de Gulea, mais pas sans réserves, selon la déclaration d'Al. Paleologu. Le style de Gulea, décharné et essentiel dans son intention, et sur l'écran, en bonne mesure, dans le film fini, évite — par exemple — le plan séquence en tant que procédé de prédilection et se fie plutôt au montage : la continuité et la linéarité « synthétique » sont dues — selon l'opinion de Pasolini, à propos de ses propres films — au montage. Pasolini écrivait dans *Répliques au sujet du cinématographe*²¹ : « Il y a des auteurs qui cherchent, à cause d'un amour plein d'honnêteté et de naturalité à l'égard des choses du monde, à reproduire dans leurs films la linéarité analytique, destinée à maintenir aussi longtemps que possible la durée de la réalité ; par contre, d'autres metteurs en scène se prononcent en faveur d'un montage capable de reproduire cette linéarité, autant que possible, synthétique. J'appartiens à cette dernière catégorie ». Tout comme Gulea, d'ailleurs. Mais, cela ne signifie pas que — pareillement au poète-cinéaste italien — notre réalisateur n'aurait pas pu établir, à l'aide du montage, une plus rigoureuse « échelle topographique », une plus fine articulation des cadres, en donnant des proportions plus organiques au rapport entre les hommes et les choses, entre la nature et la civilisation du village, en tant que solution

des problèmes de « géographie idéale » (et spirituelle) du monde de Preda. Certaines omissions de cet ordre — pas trop fréquentes, il est vrai — rendent la linéarité des images, sévèrement proposée par l'auteur, non pas toujours exemplaire et ni les interventions — relativement rares, il faut le reconnaître — du montage des sons, de la musique, ne sont exemptes d'une facture légèrement « émolliente ». Toutefois, ces réserves sont loin de diminuer la valeur du film de Gulea. Il y a dans ce film des séquences admirables, d'autant plus expressives que la tension, l'intensité n'en sont pas du tout « attribuées » à l'extérieur : le lever du matin de la maison des Moromete, le dîner, la politique de « fêraille » de la clairière de Iocan, où l'on entrevoit les traces d'une « table du silence », le retour de l'école à la maison après le prix gagné par Niculaie, la moisson (partiellement), les discussions en *glissando* (qui prouvent le talent de Preda à assimiler la leçon stylistique de Cărgăle dans *Comment se comprennent les paysans*, une possible étude des sources culturelles aussi bien pour Preda que pour Gulea) sur la passerelle ou sur la terrasse en terre battue, les tableaux domestiques, les querelles et les coups, l'agressivité *sui generis* des fils de Moromete, etc., etc. Gulea, c'est la vérité, a réussi à créer un monde cinématographique parfaitement croyable, caractérisé aussi par une suffisante autonomie à l'égard du livre pour représenter — d'une manière honnête, franche, probe, propre — ce que Moromete lui-même aurait été d'accord de définir en exclamant : « Oui, c'est un point de vue ! » Car qu'est-ce qu'une transposition à l'écran sinon un point de vue cinématographique, filmique ? Un univers humain dur, ici, et en même temps « espion » où, fortement frappé à la tête, « Niculaie n'a même pas senti la douleur, tant il était déconcerté par la furie de son frère » et où — dès le commencement — « il paraissait normal que seule la Mère devait faire attention pour que la journée finisse bien ... » et où le Père voyait « quelque chose », mais aussi « autre chose », des choses et des idées qui échappaient aux autres, comme dans une bien tempérée définition de l'épiphanie, de la métaphore, dans une œuvre d'art.

Si, dans la formation de Stere Gulea comme metteur en scène-artiste, « l'expérience originale » semble jouer un rôle

prépondérant, dans celle de Mircea Daneliuc, du moins au moment *Iacob*, « l'expérience culturelle » acquiert du relief. A cette diversité correspond aussi un renversement du rapport à l'égard de la transposition à l'écran : Gulea déclare son « asservissement » total au texte littéraire mais il affirme, pratiquement, son individualité et sa relative autonomie d'auteur ; au contraire, Daneliuc, après avoir précisé qu'il ne voit pas dans les « adaptations » un acte de divulgation de la littérature par l'intermédiaire de l'écran, il confesse ouvertement son « infidélité » à l'égard de l'écrivain : « Dès le commencement, je n'ai pas l'intention de lui être fidèle parce que je ne me propose pas de lui restituer l'œuvre. Je veux partir d'elle »²² ; mais dans l'acte pratique de la réalisation du film, il s'avère plus dépendant de l'œuvre littéraire que nous ne l'aurions pensé, qu'il n'aurait pensé lui-même. De plus, Daneliuc en appelle à son expérience culturelle même lorsqu'il aurait été préférable de mettre en évidence son expérience originale, existentielle. Insatisfait, dès le début, par la substance qu'offrait le récit *La Mort de Iacob* de Geo Bogza, noyau primordial du film, il se sent obligé de « l'enrichir », de lui fructifier au maximum « l'état latent de tragique », ainsi que la « structure élémentaire frappante : air — terre — feu — eau ». Mais, à notre surprise, le cinéaste n'en appelle pas tant au propre fonds aperceptif, à la propre dot d'expérience de vie, qu'à ceux fondus par Bogza dans d'autres récits, surtout dans ceux de *La terre en pierre* ; jusqu'à un tel point que même la composante documentaire du film devient tributaire à peu près exclusivement de l'observation, de l'investigation et de la description de Bogza. En d'autres mots, il n'y a pas une énergie inventive suffisante, une contribution décisive de la fantaisie du metteur en scène. Leur place est occupée par une tentative de fusion de *La Mort de Iacob* (à laquelle sont empruntés le nom du héros central et le final) avec une série de « vues » — nous les nommons « vues » pour leur valeur « d'actualité » des débuts du cinématographe national — prises des *Monts d'or*, *Roșia Montana* et *A l'Empire* jusqu'à *Vercheș et le chien* et *Holongării*. Malheureusement, la lecture de ces récits demeure à la surface, elle ne saisit pas avec sou-

plésse « les point de départ d'un acte reposant d'une manière plus complexe sur l'allusion et la nuance » qui « permettent à la parole de conserver — pareille à la chaleur du corps d'une extrême valeur — tout le chargement symbolique et affectif », écrit Cornel Regman dans un essai dédié à la *Terre en pierre*²³. De là, une certaine froideur, une certaine « indifférence » ou manque de participation (participation présente chez Bogza), qui n'appartiennent pas au reporter objectif, obligé de ne pas manipuler la réalité, mais plutôt à un cinéaste pour lequel la « matière » à raconter reste relativement sourde et opaque. Même l'effort de fondre le monde à part des *Mofi* (habitants de la province portant leur nom) orpailleurs des « monts d'or » et celui des miniers du bassin carbonifère de la Vallée du Jiu, conduit à une image finalement hybride, résistant à l'unification et à l'homogénéisation. L'ambiguïté de la *connaissance* — c'est-à-dire de l'expérience originale mise en rapport avec l'expérience culturelle — a comme conséquence une incertitude stylistique. Le commencement du film — le pré-générique et le générique — est traité en clé expressionniste, comme un *Schrei* audiovisuel dans lequel on re-raconte les huit lignes dédiées à la mort de Mihai Covaci du final de l'épisode « Or ! Or ! » de Bogza. Ensuite, la narration assume tantôt des tons de « réalisme critique », tantôt des éclairs de « réalisme magique » (vite abandonnés), tantôt, enfin, des accents non modués, de naturalisme. Naturellement, « la main de maître » de Daneliuc se fait sentir cette fois aussi, mais seulement par des vacillements de l'inspiration, loin de la rondeur de certains films comme *L'épreuve de microphone* ou *La Croisière*. Une certaine incapacité ou hésitation à user de ses libertés, comme aurait dit Viktor Schklovski, met en lu-

mière justement la condition fondamentale de la réussite artistique : la connaissance. Une connaissance et, reposant sur elle, une expression susceptible d'équivaloir (en film) à celles de Bogza, synthétisées en une phrase unique : « C'est quelque chose à vous rendre fou, à vous casser la tête ! » Dans le pré-générique, le cinéaste « se fie » plutôt à l'appareil, c'est-à-dire à des effets de dilatation sémantique, obtenus artificiellement ; dans le reste du film et, surtout dans le final, l'invention, la fantaisie sont absentes, ce qui provoque au critique une certaine perplexité, justement parce que Mircea Daneliuc est réputé d'avoir la rare capacité de créer une vie filmique autonome. D'où la conclusion que le monde des orpailleurs et des compagnons de Transylvanie lui est, en grande partie, étranger, tandis que vraiment familier lui est celui de Nelu, Ani, Proca, Vali, etc., qu'il connaît et dont il dispose artistiquement avec autorité.

Telle étant la situation, dans la tectonique du cinématographe national il s'est produit un mouvement de réarrangement dans les couches de pointe : Daneliuc a gardé plus ou moins sa place, tandis que Gulea s'est considérablement élevé par une œuvre arrondie, plus solide, plus vigoureuse, à un univers incontestablement mieux analysé et dominé, donc à une expression plus proche du style. Mais, espérons bien, ce n'est qu'un moment de transition. Et puis il ne faut pas oublier : Daneliuc n'est pas seulement un artiste, il possède également une puissante fibre de lutteur. Or selon un proverbe chinois, « un lutteur avec des défauts est un lutteur, mais une mouche sans défauts reste tout de même une implacable mouche » ! Même une mouche du coche, serions nous tentés d'ajouter, en pensant à combien il y en a sur la glèbe du cinématographe mioritique.

Notes

¹ S. M. Eisenstein, *Le film : sa forme/son sens*, Paris, 1976, p. 259.

² Dumitru Carabă, *De la cuvînt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii* (Du mot à l'image. Proposition pour une transposition de la littérature à l'écran), Bucarest, 1987, p. 239.

³ Alexander Kluge, *Zweitausendeins*, in *Bestand-Aufnahme : Utopie Film*, Herausgeber, Alexander Kluge, Franfort-sur-le Main, 1983.

⁴ Dumitru Carabă, *op. cit.* chap. *Scutită privire asupra ecranizării literaturii române* (Bref aperçu de la transposition à l'écran de la littérature rommaine), p. 248.

⁵ Cf. Guido Aristarco, *Su Visconti* (in Appendice) Rome, 1986, pp. 115—117.

⁶ *Ibidem*, p. 115.

⁷ Idem, *Antologia di Cinema Nuovo*, Rimini-Firenze, 1975.

⁸ Dumitru Carabă, *op. cit.*, p. 44.

⁹ Cf. *Rocco e i suoi fratelli*, Bologna, 1960.

¹⁰ Aristarco, *op. cit.* p. 22.

¹¹ Antonio Gramsci, *Intellectual, literatură și viață națională* (Intellectuels, littérature et vie nationale), Bucarest, 1983, p. 242.

- ¹² *Ibidem*, p. 242.
- ¹³ Voir *Cahier de documentare cinematografică* (Cahier de documentation cinématographique), n° 3, 1972.
- ¹⁴ Cezar Petrescu, *Cinematograf* (Cinématographe). Voir *Cahier de documentation cinématographique*, n° 3, 1972.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 87.
- ¹⁶ *Contemporanul*, n° 32, août 1956.
- ¹⁷ Dumitru Carabăţ, *op. cit.*, p. 240.
- ¹⁸ Florian Potra, *Experienţă şi speranţă. Ecran românesc* (Expérience et espoir. Ecran roumain), Bucarest, 1968, pp. 9—10.
- ¹⁹ Voir *Microantologia* in *Cahier de documentation cinématographique*, n° 3/1972.
- ²⁰ Dumitru Carabăţ, *op. cit.*, p. 246.
- ²¹ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milan, 1972, p. 235.
- ²² in *Secolul 20*, n° 304—305—306, 198, p. 227.
- ²³ Cornel Regman, *Confluenţe literare* (Confluences littéraires), l'essai *Geo Bogza al laudei şi blestemului* (Geo Bogza de la louange et du blasphème), Bucarest, 1966, p. 222.

L'espace de l'historiographie théâtrale a amplifié ses territoires, ces dernières décennies, en mettant en valeur la dramaturgie, la création scénique, la théorie et la critique de théâtre. Le panorama de la poésie de la littérature dramatique met en évidence des auteurs et des œuvres dans une impressionnante diversité de types et de formes dramatiques qui dépassent les systématisations que la poétique de cette branche essayait d'ordonner dans des matrices immuables.

La diversité de la dramaturgie contemporaine, dans une large ouverture, atteste des œuvres qui vivent dans une complémentarité efflorescente, dans un jumelage dont « l'impureté » des types de genres littéraires classiques a estompé leurs contours, migrant dans l'œuvre unitaire, originale, capable de rendre l'image de la réalité contemporaine dans un processus complexe. Donc, le drame social est simultanément psychologique ; le drame historique se présente comme littérature dramatique politique et document historique dans un périple d'idées désacralisément païennes et remythologiquement laïques ; la comédie classique est devenue grave dans une lucidité satirique, en sanctionnant les extrapolations-limites d'un espace moral solaire ; le théâtre-reportage, cultivant des structures dramatiques novatrices, devient confraternel avec le théâtre politique, avec la poésie de l'ontologie dans les fleuves de la mentalité de la réalité éthique environnante. Les antinomies de la dramaturgie ont modifié leur contenu et leur expression issus de l'histoire de la contemporanéité et du temps respectif, les typologies collectives et individuelles exponentielles portent les insignes de l'époque, la réflexivité philosophique et la vision esthétique engendrent des significations et des sens, l'expressivité dramaturgique novatrice concorde avec le geste culturel des contemporains et avec le processus complexe de la réception.

Ion Toboşaru

L'actualité dans la modernité du théâtre contemporain se conjugue avec *la valeur*, en dépassant les sens des consignes diurnes. Dans ce contexte, la dramaturgie devient la chronique du temps que nous examinons, en reflétant la mentalité de la société dans l'esprit du civisme actif, de l'humanisme d'origine actuelle, dans le comportement social et psychologique, dans le mode d'être des héros convenant au tempérament de la spécificité nationale. Le théâtre contemporain acquiert, aujourd'hui, de nouvelles valeurs dans un système axiologique rimant avec les idéaux d'actualité et de perspective qui animent l'ensemble de la société roumaine. Sur la ligne de la tradition, de la continuité en discontinuité moderne, le théâtre se constitue en tant que *conscience de l'époque*. Dans la culture roumaine, le syntagme est apparu à l'époque de l'an 1848 avec le programme de *Dacia literară* (La Dacie littéraire), il continue avec la formule moderne de la période de l'entre-deux-guerres et se reconstruit à présent à la manière de nouveaux impératifs, imposés par la société contemporaine, par la vocation culturelle et éducative. Les sens utopiques et messianiques glissent dans un espace de conscience culturelle, la création littéraire-artistique et le théâtre se subordonnant aux formes de la spiritualité qui cultivent les ramifications de l'humanisme de genre Renaissance dans la sphère du

nouvel humanisme dont la personnalité collective révèle l'exponentiel de la société dans la complexité de son affirmation. Dans la cité de la société contemporaine, le théâtre est l'expression artistique, lucide et émouvante de notre monde, la chronique abrégée d'un temps qui ennoblit l'histoire, dans ses images se retrouvant les faits et les idées d'une évolution continue. La réalité contemporaine trouve sa transfiguration dans la construction d'une réalité créée, une réalité spirituelle qui ramasse dans ses miroirs les eaux de l'univers humain de l'époque. Fertilisée par la réalité, l'imagination engendre des héros à la mesure du temps, des modèles qui veulent modeler, en un effort ininterrompu, la conscience de l'humanité, dans l'esprit réconfortant d'une société active ; dans le noyau brûlant de celle-ci, l'harmonie et l'équilibre engendrent et engendreront les idéaux confraternels de l'humanité des continents. Sous ce rapport, les fonctions du théâtre se teintent de nouvelles couleurs, en une calligraphie portant le sceau des développements. La réalité environnante, convertie en fait littéraire-dramatique, élargit l'horizon de connaissance, en se fondant dans le magma des vertus morales et esthétiques, civiques et patriotiques.

Dans la composition du *fait théâtral*, la triade : littérature dramatique, création scénique et réception (le public) — dans cette succession —, doit être envisagée dans l'ordre temporel, synchrone. La littérature dramatique est partiellement mise en valeur par les arts du spectacle. La vocation scénique de la dramaturgie, sa scénicité, détermine de multiples modalités de transfiguration scénique, en partant de la polysémie de la littérarité. L'acteur désire être le demiurge des « imaginations vivantes ». Son œuvre est une création dans un espace imaginaire. La création, non pas l'interprétation, porte le sceau de l'originalité grâce à la conversion de la fiction littéraire-dramatique en fiction scénique. Par l'effet de son art, l'acteur prolonge les lignes du personnage littéraire-dramatique en les haussant parfois à des altitudes surprenantes. « L'école de la création de l'acteur » a conquis, dans le spectacle contemporain, des attributs concordants avec les renouvellements qui se produisent dans le langage de l'expressivité artistique. L'histrionisme de la création de l'acteur a une durée semblable

à celle de l'art de celui que l'antiquité de la Grèce nommait *didaskalos* — en terme de l'interprétation moderne : *le metteur en scène*. Donc, le metteur en scène n'est pas une invention du dernier siècle ou de la seconde moitié du dernier siècle. L'art du « metteur en scène » a une vieille tradition, une tradition culturelle qui doit être valorisée. L'histoire de la mise en scène a parcouru un sentier tortueux, depuis les préoccupations concernant « la reproduction vivante » de la littérature dramatique, du « manuscrit », jusqu'aux tentatives modernes, parfois absolutistes, de « tyrannie » de la fonction de la mise en scène. L'inventivité du metteur en scène est engendrée par la dramaturgie et la poésie de la littérature dramatique représente *le point de départ de sa création et de retour, de restitution généreuse*. Le spectacle contemporain repose sur la force de la littérature dramatique et sur la liberté de l'inventivité de la mise en scène adéquate et rapportée à la littérature dramatique. Les accents veulent prouver la relation de complémentarité entre la littérature et la mise en scène, le supplément qu'apporte la *philologie* à la *spectacologie*. Les modifications des accents sur les termes mise en scène—littérature dramatique sont préjudiciables en ce qui concerne la culture moderne de l'art du spectacle contemporain. Le symptôme tient compte prioritairement de la dramaturgie classique, sans toutefois exclure *aussi* l'existence de la dramaturgie contemporaine. La sensibilité actuelle du public réclame le droit à des visions constructrices d'œuvre scéniques selon le timbre et la spiritualité de notre temps, non pas à des visions de « musée ». La mise en scène contemporaine démontre la disponibilité culturelle, philologique, la culture pluridisciplinaire, l'inventivité et la liberté en matière de fantaisie — *issues de l'aire de la littérature dramatique*. Caragiale et Davila, Shakespeare et Tchekhov, Molière et Brecht réclament des exégèses scéniques modernes, dans l'esprit de la contemporanéité culturelle. Thalie et Melpomène veulent se refléter dans les eaux limpides de la littérature dramatique. Les cas limite de la liberté de la mise en scène (absolues) sont corrigés par la culture humaniste de l'époque, avec des répercussions bénéfiques pour une éducation esthétique *culturelle*, dont la « galaxie Gutenberg » n'est pas étrangère. C'est un fait évident que

la dichotomie dramaturgie — scène (la mise en scène) est entrée dans une nécessaire désuétude. La polémique suscitée il y a quarante ans a pâli, devenant une feuille dans l'histoire de l'évolution des idées au sujet de l'art théâtral. Mais, sa revitalisation avec des accents particuliers absolutistes, s'inscrit sur l'orbite du tempérament et des orgueils. Pris dans le foyer des coordonnées esthétiques modernes, le spectacle contemporain atteste des vertus multiples, dues non pas aux « autonomies », mais au flux vivant d'un art qui construit son statut à la lumière de la culture et de l'éducation congrues avec les lumières du ciel de notre monde.

Dans le contexte de la spiritualité actuelle, l'accueil du phénomène théâtral occupe un espace remarquable. Le public décode les signes du spectacle en les signes d'une propre compréhension, qui se doit d'être adéquate. Il ne suffit pas de *regarder* le spectacle ; il faut *le voir*. L'éducation esthétique par l'intermédiaire des arts du spectacle constitue la composante d'une éducation complexe. L'hétérogénéité du public réclame des efforts en ce qui concerne l'homogénéité culturelle de l'accueil. La réception mutilée vise soit les valeurs problématiques de l'œuvre scénique, soit les aspects sensoriels frappant directement la rétine. Capter le spectacle dans des conditions optimales signifie posséder la capacité de recomposer mentalement l'univers de la création du spectacle, dans l'expression et l'expressivité spécifiques de la création scénique. Le monde du théâtre se reflète dans le monde des idées et des sentiments de notre monde réel. Le théâtre exerce une influence sur la mentalité du public en un pourcentage séduisant. Le théâtre modèle la conscience humaine, apte d'actions bénéfiques pour la société environnante. Le théâtre s'intègre à la sphère des valeurs humanistes qui donnent une aura à la personnalité humaine. Le théâtre produit une « incision » (morale et esthétique) dans le cœur de l'homme, aujourd'hui, en ennoblissant sa spiritualité avec des idées qui animent le temps. Dans la conscience de l'époque, le théâtre exprime réalité et idéal en fusion lucide et émotive, réflexive et affective. Le théâtre peuple un monde dans lequel nous voulons nous retrouver. Mais, la physionomie des contemporains représente la source de l'inspiration dramaturgique et scénique. Les

insignes du monde contemporain demandent à porter des insignes de l'authenticité artistique dans la pluralité des images composées par la démiurgie des arts du spectacle. La valeur du théâtre contemporain est mesurée avec le pathos de la contemporanéité en tant qu'état, esprit, mode d'action dans l'espace digne de la dignité du temps environnant. L'histoire et la contemporanéité se reflètent dans la création scénique avec la ferveur de la collectivité qui enfante un monde qui veut être chaque fois nouveau, meilleur et plus juste.

II. CONFIGURATIONS SCÉNIQUES CONTEMPORAINES

Sur la série variée des spectacles dans le ton et l'esprit de la contemporanéité — repères ou moments significatifs dans l'évolution de l'art scénique national — nous choisissons les chefs-d'œuvres de Shakespeare (*Le Roi Lear*), de Tchekhov (*La Cerisaie*), de Caragiale (*Une Lettre perdue*).

Au-delà des critères de sélection — préliminaires et amendables — la présence des trois spectacles dans la configuration du théâtre contemporain atteste la présence du phénomène culturel-théâtral dans un flux des arts modernes qui porte le sceau de l'actualité, en une impressionnante effervescence d'ordre axiologique.

Par l'actuelle évolution des classiques, les constructions scéniques modernes s'allient à celles issues de la poésie de la littérature contemporaine, pendant la durée d'un processus d'innovation continue.

La tradition de la modernité et le modèle de la tradition

Dans toute occasion culturelle, la présence du classique I. L. Caragiale sur les scènes des théâtres de notre temps représente un geste de noblesse de l'esprit ; lorsque l'image du dramaturge s'identifie aux impulsions scéniques inspirées, l'orgueil du théâtre-amphitryon justifie son option du trop-plein des satisfactions morales et esthétiques. Les contemporains de la cinquième décennie gardent et gar-

deront vivement dans leur mémoire l'exceptionnel spectacle du Théâtre National de Bucarest rendu brillant par un conclave d'élite de l'école roumaine d'art dramatique. Toutefois, le temps modifie la mentalité et la sensibilité des hommes, fertilité, de l'inventivité scénique, donne de nouveaux fruits, prépondéramment dans le duché des œuvres classiques, perméables aux multiples lectures spectaculaires, novatrices — des lectures concordantes, naturellement, avec l'évolution des arts consacrés à Thalie ou Melpomène. L'option ou la variante scénique du mémorable spectacle, sous l'autorité des doctrines littéraires de Titu Maiorescu ou Garabet Ibrăileanu, d'Eugen Lovinescu ou Șerban Cioculescu, a produit une vision théâtrologique rythmant avec le climat culturel et l'efflorescence des arts du spectacle, examinées sous le rapport du pathos de l'époque. Superposer l'image du spectacle de la cinquième décennie à celle du spectacle de l'avant-dernière décennie, au seuil du futur millénaire, signifie pêcher et devenir le prisonnier des modèles de musée intangibles. Le spectacle *Une Lettre perdue* de « Teatrul Mic » représente une option scénique, une incision taillée au cœur de l'œuvre, afin d'évaluer les sens satiriques, leur origine profondément sociale et politique, d'éradication du système « vraiment constitutionnel ».

Par conséquent, dans la vision scénique de Silviu Purcărete la comédie de Caragiale devient éminemment satire, en approfondissant les antinomies du milieu social cautérisé par l'inégalable I. L. Caragiale. La comédie de Caragiale prend forme dans les articulations d'une intervention de mise en scène qui transforme la fiction littéraire dramatique, cloîtrée dans la capsule du genre comique, en une image engageant le caractère pluriforme de la comédie, en cultivant prioritairement les racines de la satire sociale, politique et morale. L'image globale et la pluralité des images scéniques portent dans le spectacle les signes de l'histoire concrète. Le centre-métropole et la ville-satellite, en effervescence, appartiennent au temps qui a pénétré dans son irréversible crépuscule. Silviu Purcărete a observé avec intelligence artistique cette antinomie circonscrite au moment social-politique concrétisé. La conception de la mise en scène, exprimée par un percutant engagement complexe, est validée par les remodelages

des personnages dans le processus des démiurges histrioniques, en un espace scénographique inventif qui suit artistiquement les clarifications des milieux spatiaux, du conclave Tipătescu avec celui des électeurs honnêtes projetés dans l'amalgame de la ville. Le confort de la maison de Tipătescu, celui de la maison du Citoyen grisé (possible à imaginer), le jardin de Trahanache et les « endroits » de l'épisode de la perte de la lettre prolongent les articulations de la critique sociale dans la vision générale du spectacle (mise en scène : Maria Miu). La miniature de la ville par rapport au monumental amalgame des potentats des monœuvres électorales révolues, doit être envisagée dans la même note des éléments qui engagent la contradiction des milieux sociaux.

La physionomie des personnages, dessinée par les virtuoses acteurs créateurs, s'inscrit dans le cercle du spectacle imaginé avec talent artistique par Silviu Purcărete. Mihai Dinvale figure le portrait de Ștefan Tipătescu avec une fausse élégance, de godoleureau ; il mimela nervosité nécessaire aux contraintes en maniant la flûte avec une désinvolture dynamique. Sous l'aspect de l'ancien combattant de « '48 », Leopoldina Bălănuță, en travesti, compose le rôle de Dandanache, le masque ahuri du personnage d'une bête indifférence, en particulierisant la roubardise et la vénalité de l'envoyé du « centre », arrivé dans un mirifique fiacre-satellite d'un cosmos de l'indifférence à l'égard des agitations électorales de la ville, qui ont pris des proportions fantasmagiques. Vital, bègue, omniprésent, prudent et agressif, Nicolae Dinică crée un Zaharia Trahanache pilier du district, en usant de modalités scéniques d'une audience percutante. Marian Rilea, dans le rôle de Tache Farfuridi, réalise une performance magnifique. Dans la scène des élections, il se révèle par les connotations scéniques du discours chargé de la savoureuse communication incommunicable. Secondé par Sorin Medeleni, dans le rôle de Iordache Brinzovenescu, ils constituent une alliance que recouvre la pèlerine menacée par l'ameutement des chiens de la périphérie de la ville. Il faut souligner le tempérament et la disponibilité de Sorin Medeleni en ce qui concerne ses dons pour la comédie authentique. Dans sa création scénique, baroque, Dan Condurache, figurant Cațavencu, excelle, avec son art de la

caricature, dans le portrait vénal d'un obscur avocat parfaitement inculte, mais habile à profiter du chantage qu'offre la perte de la lettre. Dan Condurache est doué de sincérité artistique, il entre parfaitement dans la peau du personnage qu'il crée de manière originale. Le style de cet acteur porte l'empreinte d'un talent rare. Ioan Chelaru offre un portrait inédit de Ghiță Pristanda, le commissaire, interprété dans l'esprit du « policier de la ville ». Il représente l'autorité officielle qui surveille d'un œil, dans lequel est incrusté le monocle, le déroulement de l'inquiétant mouvement électoral. Sévère et servile, autoritaire et versatile, Ion Chelaru, dans la peau de Ghiță Pristanda, est le centre des épisodes de pointe du spectacle. Quasi expressionniste, légèrement burlesque, avec des procédés caricaturaux étudiés, l'image du Citoyen grisé est convertie en un instrument linéaire par le discours scénique et l'intention expresse de Gheorghe Visu. La courageuse Zoe Trahanache, continuelle victime de l'amour qui met en danger la destinée de la lettre perdue, est caligraphiée par Rodica Negrea, obsédée par le danger contenu dans la lettre que Cațavencu menace de publier. Rodica Negrea incarne, dans son rôle, la tragédie d'un possible échec de son aventure extra-conjugale. Une mention spéciale pour le « groupe de Cațavencu » : Iuliu Popescu (Papa Pripici) et Marius Ionescu (Dom' Tăchiță).

Le spectacle *Une Lettre perdue* de « Teatrul Mic » constitue un moment significatif de l'évolution du théâtre contemporain, dans le processus de réévaluation de l'œuvre de Caragiale — une exégèse scénique novatrice et, simultanément, perméable aux polémiques cordiales. La variante ou l'option scénique témoigne d'un point de vue, proposition de spectacle qui atteste la modernité de l'acte de la mise en scène dans l'esprit de l'innovation engendré par la bénéfique tradition du théâtre roumain. Des sens nouveaux s'offrent au public, en un langage scénique cultivé, qui refuse aussi bien l'hermétisme que l'esthétisme. L'expérience acquise avec le spectacle *Une Lettre perdue* devient moralement obligatoire d'être connue dans le processus d'évaluation de la dramaturgie classique par des « lectures scéniques » contemporaines.

Damnation et libération en vision Renaissance

La tentative de présenter *Le Roi Lear* sur la scène de n'importe quel théâtre constitue un geste culturel, téméraire et sublime, tout comme d'ailleurs chaque essai en matière d'exégèse scénique shakespearienne. Le spectacle du Théâtre National de Timișoara constitue une indubitable réussite, car il met en valeur les modalités novatrices de l'expression scénique contemporaine, grâce auxquelles *Le Roi Lear* nous est présenté en un périple spectaculaire d'authenticité et d'originalité esthétiques. L'œuvre de Shakespeare, *Le Roi Lear*, représente une tragédie de la condition humaine, un drame de sa propre connaissance composé d'images multiples, telluriques et célestes ; dans ce cercle, le « grand Will » démonte génialement le mécanisme de la puissance féodale, en narrat la grandeur et le déclin du personnage d'universel anthologique. Les efforts d'imaginer sur la scène un Lear contemporain sont doublés de la nécessité de l'atticisme philologique à l'égard de la littérature et de la poésie de Shakespeare et, en même temps, de l'option scénique, le mode dont l'innovation, l'art novateur de la spiritualité actuelle, réalise le contour de *l'époque*, l'effervescence de la mentalité et, implicitement, l'essence de la réflexion renaissante concentrée dans le profil du héros exponentiel Lear. Nous en appelons, donc, à la relation existant entre la créativité scénique actuelle et la créativité de la compréhension, aujourd'hui.

Ioan Ieremia, le metteur en scène du spectacle, s'est engagé de manière constructive à une géante entreprise imaginée — l'usine shekeasperienne —, en extrapolant de cet immense espace — historique et dramatique, réel et poétique, continental et océanique — les données significatives pour un édifice authentiquement historique et mentalement contemporain sous le rapport des raccords avec la réflexion du public. En usant d'une trop sévère réduction de la rhétorique, la mise en scène a visé à extraire le fil logique de l'action, en nous offrant une image scénique originalement articulée au monde imaginé par Shakespeare. La reconstitution de l'époque, de la société, atteste l'assimilation d'une bibliographie sagace et de sources iconographiques découpées dans

un musée imaginaire de qualité supérieure. Ioan Ieremia s'avère un constructeur doué dans le processus de la reconstitution de l'époque. La composition esthétique de l'espace scénique, l'art scénographique et la colonne sonore suggestive reproduisent l'époque dans la pluralité des actions. L'habileté de l'effort du metteur en scène est marquée par les témoignages des signes picturaux des estampes, des gravures alliées à la féconde imagination scénique, grâce à laquelle l'époque respective se déplace dans la convention du théâtre elisabéthain et de la théâtralité envisagée sous le prisme de son historicité.

Le spectacle de Timișoara a bénéficié d'une distribution inspirée, d'un conclave artistique doué, son protagoniste étant l'acteur réputé Vladimir Jurăscu, son Lear constituant une « pointe de lance » vers des altitudes célestes. Le démiurge Jurăscu utilise de multiples et complexes nuances pour former l'image du héros, depuis la vitalité de Lear jusqu'à l'éloignement moral et psychique du personnage. Concentré sur les résonances intérieures que suscite le tumulte de la vie de l'extérieur, l'interprète du roi Lear écoute ses pensées, observe les métamorphoses jalonnant le sentier vers la connaissance de soi-même et il les communique de manière vibrante, avec une rare science du ton tragique. Remarquables sont les scènes où la dépossession du pouvoir, la grandeur de l'illusion effondrée et le délire donnent une aura à un tempérament insolite, romantique et moderne, classique et contemporain. L'intelligence et la sensibilité de l'acteur engendrent des formes spectaculaires et met en évidence les reliefs du rôle en une vision percutante d'expressivité scénique, débordant d'authenticité et de poésie de l'intégration, de participation à tout ce qui signifie force morale dissoute et tragique réalité. Dans le rôle de Goneril, Adela Radin tanto convertit la sensibilité en situations de ruse reptilienne. L'image du personnage Regan, dans l'interprétation de Margareta Avram, reflète l'autorité de l'héroïne dans une crispation élaborée, ravagée par une nervosité glaciale. La cérébralité et l'émotion dans l'art de Margareta Avram se confondent en une impressionnante complémentarité, parfois suspecte de minus de la spontanéité incandescente. Passagère en Cordelia, commune et « civile », Alina Secuianu mime parcimonieusement la can-

deur de l'héroïne avec une sensibilité minimale. Ioan Haiduc réalise une remarquable création dans le rôle d'Edmond : la réplique jaillit du tourment de sa pensée et le ton est chargé de significations dentelées. La pensée enfante la réplique et la pensée vogue. Dans le spectacle, on remarque la composition de Robert Linz, en Edgar, par ses disponibilités complexes et visibles. Sandu Simionică, solaire en Kent, construit son rôle des couleurs de l'équilibre et de l'harmonie morale. Deux rôles n'ont pas dessiné clairement leur contour dans ce spectacle : le Bouffon quasi folklorique de Daniel Petrescu et la pâle image de Gloucester dans l'interprétation éteinte en prononciation et accents, d'Alexandru Ternovici. Présences en relief Mircea Belu — le duc d'Albany et Traian Buzoianu — le duc de Cornwall.

En dehors de la mise en scène de Ioan Ieremia, les valeurs du spectacle ressortent de l'art scénographique d'Emilia Jivanov, impressionnante par sa capacité d'imaginer sur la scène la division du royaume.

Une authentique œuvre scénique, le spectacle *Le Roi Lear* est toutefois susceptible de certains signes d'interrogation ou de polémiques cordiales. Evidemment, uniquement les spectacles médiocres ne tombent pas sous l'incidence de cet indice méthodologique, propre à la critique. Dans le cas dont nous nous occupons, par rapport aux qualités, aux réelles vertus du spectacle, nous mentionnons certaines réserves, des méditations qui n'assombrissent pas l'œuvre : au sujet des images du début, concernant les modalités scéniques prioritairement vocales qui escomptent la flatterie du public en scandant frénétiquement ; la colonne sonore, abusive lorsqu'elle ne cultive pas avec continuité la guitare et la flûte ; la présence du Bouffon sur des coordonnées stylistiques étrangères, trop voisines des mythes païens du Sud-Est de notre continent ; le jeu expressionniste des masques, baroque-pédestre, qui casse les cercles des essences rendues visibles dans le spectacle.

La polysémie de la « lecture scénique »

En nous détachant de l'œuvre scénographique cloîtrée et non fonctionnelle du spectacle et de la présence de l'enfant Grisha, même avec le témoignage indulgent de la création que calligraphie Dominic Dembinski avec souplesse culturelle, *La Cerisaie* est validée dans la mise en scène par une lecture scénique chargée, dans le sens noble du terme, par l'atmosphère, le climat et la poésie tchekhovienne, dans la clé d'un drame d'origine lyrique, portant le sceau des accents moraux, sociaux et simultanément psychologiques qui donnent le contour d'une image globale, dont la tradition et l'innovation flottent dans une complémentarité d'altitude moderne et de souplesse contemporaine.

En inscrivant dans le répertoire du Théâtre « Nottara » *La Cerisaie* de Tchekhov, l'officialité culturelle du théâtre fait montre d'une geste bénéfique destiné à ramener, dans le rayon de l'intelligence et de la sensibilité du public, une œuvre exponentielle de la dramaturgie universelle, une œuvre dramatique, « lourde pierre de touche » de la réévaluation d'une vision qui transfigure la réalité du monde à son crépuscule. Dominic Dembinski construit un univers humain, des destinées humaines broyées par le temps et l'histoire, montrant des milieux sociaux et des personnages distincts par une fascinante individualisation. Le monde de Tchekhov remue dans le spectacle du Théâtre « Nottara » portant l'empreinte des *états*, de la psychologie des héros, de leur destinée blessée par la révolution, une destinée asservie par la configuration d'un temps qui dispersera les illusions et les utopies messianiques de ses victimes.

Dominic Dembinski atténue volontairement la poésie, en décantant le lyrisme et en le convertissant en réflexion glaciale simultanément sensible; par cet effet, l'intention morale et sociale du spectacle devient percutante; elle produit une incision dans l'âme du monde tchekhovien, en nous projetant l'image tonique de l'avenir libéré d'ignorance, d'avarice, de cupidité. Le spectacle montre l'art d'une lecture scénique inspirée, renforçant le potentiel artistique d'un conclave d'acteurs remarquables. *La Cerisaie* nous a

donné l'occasion de rencontrer de nouveau Lucia Mureșan (dans le rôle de Ranevskaja) : la technique de l'impressionnisme converti en visualité scénique rime avec le tempérament singulier de la protagoniste, raréfié en multiples coloris et tons d'un dramatisme vibrant. Lucia Mureșan mène la destinée de Ranevskaja avec noblesse et résignation, avec le sentiment de la confiance trompée et le pressentiment de la tragédie imminente. Tania Filip (dans Ania) reflète la candeur de l'héroïne en vibration slave séduisante, aux rythmes de l'intelligence et de la sensibilité scéniques. Particulièrement remarquable dans le rôle de Varia, Ioana Crăciunescu construit son personnage avec la glaise de la sincérité et les larmes de la candeur des mortels. La scène entre l'héroïne et Lopakhine est révélatrice, le moment de la promesse trompée, moment d'authentique vibration de l'âme, destinée blessée par la mentalité de Lopakhine par la misère morale d'un avare. En ce moment, la « crucifixion » et la résignation de Varia — dans le visage de Ioana Crăciunescu — est une séquence, une fiction anthologique. Alexandru Repan, dans le rôle de Lopakhine, modèle la composition scénique dans la pâte dense de la sensibilité déroutante. Le calme du personnage, l'apparente linéarité dévoilent le point culminant d'un volcan en éruption. La joie ressentie par l'acquisition de la cerisaie dure un seul instant, vite suivi de l'inquiétude du doute, de la peur de son accommodement au et avec le milieu d'une nouvelle condition. Une sensibilité inépuisable rimant avec la glace de l'ironie et les eaux du trop-plein des fontaines de la sincérité, du charme ennoblissant, que l'art de George Constantin donne au rôle de Gaev. Le rôle du laquais Firs, dans l'interprétation de Ștefan Radof, porte l'empreinte du tragique, de l'ignorance, de l'incertitude — le déboussolage d'un homme qui s'est identifié aux maîtres de la cerisaie. La scène de l'extinction, du passage au néant, met en valeur l'art de Ștefan Radof, chargé d'humanité. Trofimov est un personnage difficile, construit de manière dramaturgique, avec des répliques simples et des connotations naïves; il est interprété avec tempérament par Mircea Jida, avec certains accents crédibles. Ruxandra Sireteanu, en Charlotte, présente une composition constamment en quête de rimer avec l'univers du

monde tchekhovien. Diana Lupescu (en Duniasha), Petrică Popa (en Simenov) et Valeriu Preda (en Yasha) donnent des portraits-silhouettes viables aux articulations du spectacle.

Le spectacle de *La Ceresaie*, geste culturel du Théâtre « Nottara », s'inscrit dans l'évolution du théâtre contemporain par l'art moderne du conclave des acteurs et par l'option de la mise en scène sensible de Dominic Dembinski, découpée de la polysémie du théâtre de Tchekhov.

★

L'intention de ce discours, inévitablement sommaire, était de tracer *directement* le contour de certaines coordonnées esthétiques du théâtre et il s'est arrêté,

peut-être *indirectement*, à la frontière des interrogations inquiétantes concernant la destinée des arts du spectacle au cours du prochain millénaire.

L'altitude de l'intelligence humaine et de sa créativité prisonnière de l'avenir, engagées — alors — avec ferveur dans des modalités pluriformes de développement et de perfectionnement, n'évitera pas la projection de l'homme et de l'humanité dans la sphère des arts, de l'univers humain, transfiguré et synthétisé de manière idéatique et imagistique mais avec la certitude des modifications qui interviendront inéluctablement dans l'expression et l'expressivité des nouvelles communications.

IMPLICATIONS DES SYSTÈMES RYTHMIQUES DANS LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Gheorghe Firca

Les disjonctions généralement admises de la structure musicale dans la micro- et la macrostructure, la première symbolisant la mélodique, la rythmique, la multivocalité (le contrepoint, l'harmonie), et l'autre l'architectonique, conservent leur actualité pratique et théorique, et cela en dépit des nombreuses expériences et transformations traversées par la musique ces dernières décennies. Du point de vue méthodologique il est nécessaire de nous maintenir entre ces limites systématiques, autant pour nous débrouiller dans la broussaille des théories, orthodoxes ou hérétiques, fausses ou légitimes, que pour surprendre les changements phénoménaux réels produits dans la substance de la musique.

La microstructure se révéla être le théâtre des actions modificatrices les plus directes et les plus persistantes, l'aspect temporaire immanent du flux musical étant ici en permanence ammodé, ordonné et même impulsé par la spatialité et les visions qui lui appartiennent. L'opération, il est vrai, reste arbitraire jusqu'à un point, car, aussi délimité et expressément visé qu'il soit, ce facteur a évolué dans la dépendance la plus serrée avec le facteur macrostructural.

La macrostructure, la forme, à son tour, n'a pas été située à la périphérie vis-à-vis des tendances novatrices (certains points de vue, au contraire, la considèrent placée à la première ligne des innovations) se rapportant dans une mesure plus significative au plan et à la spatialité, si nous tenons compte du fait que la propension vers l'expression vivace, dynamique (qui ne se confond pas nécessairement aux facteurs directement temporeux) y agit moins que dans la microstructure et nous n'y avons pas à faire aux principes de la consonance (la polyphonie) ou de la fonction (l'harmonie), mais seulement à des rapports tonals étendus sur de grandes surfaces ou à des oppositions « dialectiques » entre les thèmes, ce qui pousserait l'exégèse, de ce point de vue, vers un domaine trop vague de l'ontologie.

Avant tout approfondissement du facteur macrostructural, une précision, toujours méthodologique, est nécessaire, celle du rapport entre la micro- et la macrostructure, tenant compte de ses diverses

définitions dans le temps — historique-artistique —, de sa réflexivité théorique.

La théorie traditionnelle a divisé les composantes de la musique en : mélodie, rythme, multivocalité (polyphonie, harmonie), couleur ou timbre, dynamique et forme. La division favorisait également chacun de ces éléments dans le sens de leur détachement de l'être unique de la substance. Mais, cette vision traditionnelle même ne niait pas une certaine hiérarchie des éléments.

La mélodie était considérée comme l'élément décisif de la musique, suffisant à soi-même (la preuve en est l'existence millénaire des musiques monodiques), le plus riche en ressources concrètes matérielles et en même temps l'origine du sens et de l'expression, essentiel pour le développement de tous les autres éléments.

Le rythme, représentant l'ossature de la mélodie, porteur, mais à un niveau primaire seulement, de l'attribut de la temporalité, considéré par certaines théories — du moins — comme un donné génétique antérieur à la mélodie (l'élément qui « lie » dans le synchrétisme des arts du geste et du chant), ne peut pas avoir une existence autonome que, éventuellement, dans quelques musiques primitives, ou dans la *musica reservata* de l'avant-garde actuelle.

La couleur et la dynamique apparaissent encore plus subordonnées à la

mélodie (la couleur a surtout accentué sa présence en même temps que le progrès de l'orchestration et la dynamique a dû passer du statut de « sous-entendue » à celui d'expressément déterminée depuis le baroque à peine).

Quoique résultant tout naturellement de tous les facteurs antérieurs, et surtout du tissage sur des distances plus grandes du fil de la mélodie, la forme ne dépassait pas les limites de la caduque énumération; pourtant, elle devenait davantage un corollaire des autres éléments. Du motet, déterminé par la succession des sections du texte (des versets), jusqu'à la fugue il y a un bond considérable. La conception de la forme comme supra-ordonnance mélodico-rythmique et harmonique a conduit à l'apparition des schémas formels et à la discipline des formes (*Formenlehre*). Une fugue, une sonate, un concerto, une symphonie n'imposent pas seulement un typique architectonique, mais ils prétendent une certaine mélodique (thématique), une certaine rythmique, dynamique, un certain complexe timbral, autant pour le genre en soi que pour l'œuvre en l'espèce.

Ce ne fut qu'au XX^e siècle que s'opéra la distinction nette entre les éléments de la structure (le terme structure s'est généralisé à la même époque historique), en groupant tous ceux qui se trouvaient au premier niveau de la constitution de la substance (la mélodie, le rythme, l'harmonie) dans la notion de microstructure et réservant au facteur architectonique-formel le rôle de couvrir le terme de macrostructure. En fait, cette macrostructure — tout comme dans l'acception plus ancienne de la forme — n'envisageait pas seulement le dévidage « horizontal » de microstructures mais, aussi, leur disposition concomitante dans la profondeur de la facture, ce qui était conforme à la pensée moderne. Le profitable paradoxe du détachement de principe et, y compris, opératoire, de la macrostructure était très utile justement à la constitution unitaire (des principes infra- ou extramusicaux) du matériau remodelé ou entièrement créé.

L'extension de la classification par séries à facteur de durées (même si non à celui de rythme, dans le sens plénier du mot), opération suggérée par Webern, et ensuite à intensités et timbres, tel le procédé d'Olivier Messiaen, a marqué le triomphe total de la musique sérielle.

Dans ces conditions, le changement d'optique sur les constituants de la musique, est explicable: d'une part, le groupe au-dessus duquel on exerce l'action modelatrice et réformatrice du principe sériel et, d'autre part, « la séparation », de la macrostructure, celle-ci n'étant autre chose qu'une résultante des actions antérieures microstructurales. Or, le précédent avait été créé, si l'on tient compte de la dérivation de l'harmonie sérielle de la mélodie, car, considérant Schönberg, l'harmonie est une projection horizontale dans la verticale. Il paraîtrait que pour la forme il n'y a plus aucun plan préétabli, elle se tisse peu à peu, d'où l'idée d'imposer la soi-disant *forme ouverte*. Les anciens repères de la forme, spécifiquement tonals, et le modèle de la cadence ne pouvaient plus exercer sur la forme une influence évidente dans la musique sérielle¹.

L'éloignement de la grammaire traditionnelle mènera, aussi, à une radicalisation de la terminologie, de telle manière que la mélodie est remplacée par le terme de hauteur, les valeurs de temps (rythme) par celui de durée, les nuances par dynamique, en reconnaissant ici un rapprochement de la notion avec ce que les éléments respectifs déterminent dans la physique, l'acoustique, dans leur acception musicale spécifique. Profitable surtout pour la musique électronique, cette radicalisation au champ terminologique se traduit par un scientisme encore plus accusé: les hauteurs deviennent des fréquences, les rythmes, des facteurs du timbre, le tempo, la distance mesurable en secondes, la dynamique, l'échelle des décibels, le timbre, le spectre des harmoniques.

Une révolution spontanée, en quelque sorte attendue, parallèle à celle professée par les sérialistes — et à la périphérie de laquelle ils resteront en bonne mesure —, aura lieu dans le domaine du rythme. Les causes historiques de cette ouverture vers l'élément pendant longtemps subordonné au mélodique sont multiples et apparemment sans liaison entre elles.

L'amplification et le renforcement continu connu par l'harmonie romantique et post-romantique n'a pas enregistré de changements notables de l'élément rythmique (à l'exception des incursions dans l'improvisation d'un Liszt ou d'un Chopin), *Taktrhythmus* constituant, par contre, un « facteur de sûreté » dans le trop touffu

échafaudage harmonique. L'expressionnisme de l'École viennoise, non plus, ne s'est abattu de ce donné objectif de la trajectoire historique, seule, l'œuvre de Webern proposant des solutions d'évasion de la quadrature rythmique provenant aussi de l'utilisation des valeurs irrationnelles de la mise en scène des pauses et de l'effet supraconcret (donc, sur le plan de la perception) obtenu par la diffusion du discours dans des registres divers, dans toutes les directions de l'espace musical.

Il paraît que, pour la musique moderne, l'alternative harmonie-rythme, l'option pour l'un des deux termes constitue le point de scission des voies évolutives ultérieures, la révolution rythmique commençant en même temps à peine que la séparation ferme de la domination de l'harmonie.

La réactualisation du facteur rythme ou même son remplacement au centre de la pensée musicale, comme principal mobile de la construction de la nouvelle musique, trouve son explication dans le dynamisme foncier de cette musique, dans son opposition stylistique-technique aux courants antécédents immédiats : le postromantisme et ses prolongations expressionnistes et aussi l'impressionnisme.

L'absolutisation de l'harmonie dans la musique postromantique n'a pas atteint ce degré de crise (dans l'atonalisme, y compris), degré auquel la rythmique puisse s'émanciper d'une façon saisissable et significative². Cette rythmique reste subordonnée à la pulsation métrorhythmique héritée, à la division des valeurs et de la complémentarité. A son tour, la rythmique de l'impressionnisme, quoique subordonnée à l'harmonie d'une manière spécifique et acceptant certaines formules *ostinato*, est, par sa nature même, loin de, pour ne pas dire hostile à, un tonus rythmique d'une vitalité marquée (si nous ne tenons pas compte de certaines influences folkloriques, hispanisantes surtout, présentes chez Debussy, mais surtout chez Ravel).

Visant l'ontologie même de l'acte de la composition, affichant la même protestation vis-à-vis des excès antérieurs (du postromantisme et de l'expressionnisme), mais cherchant, surtout, un cadre plus adéquat à une mélodique d'origine folklorique, profondément originale (relevée par les recherches ethnomusicologiques en plein essor) et qui n'était pas entré dans le circuit de la « grande musi-

que », les écoles nationales modernes imposeront fermement la suprématie du rythme.

Souvent apparentées à l'esthétique du néoclassicisme et de certaines tendances de l'expressionnisme³, ces écoles nationales de nouvelle édition n'apparaissaient pas seulement intéressées à la tentative de consolidation du contour de la mélodie (dans un thématisme d'essence modale, folklorique et archaïque) mais elles créent en même temps une brèche substantielle dans la domination, presque jamais embarrassée jusqu'alors, de la rythmique divisionnaire. Sans doute, cette rythmique n'est pas entièrement éliminée, elle survit encore dans certains des modèles populaires repris (les danses, par exemple) ou elle est utilisée délibérément par les compositeurs eux-mêmes, comme une modalité concrète de travail (dans les développements du motif⁴ ou dans la création de la complémentarité — opérant cela, soit dans le cadre de la polymétrie, soit de la polyrythmique). Mais, pour ces écoles nationales, ce qui reste essentiel quant aux représentations c'est la domination d'une exceptionnelle vivacité rythmique, ayant un aspect quelquefois tellurien, avec des beautés qui jaillissent souvent de l'expressivité des accents et des subtilités rythmiques qui peuvent sacrifier l'expression harmonique (qui reste plutôt, dans des cas pareils, dans une pénombre voulue, « dans une distribution sur de grands plans » comme affirme Boulez, comme fond de recherches monotonie et monochromie, ou comme supplément du pouls temporel⁵).

Mais pour expliquer pourquoi une telle attitude vis-à-vis du rythme provoque des mutations dans l'existence même de la musique, il est nécessaire de discerner quelles sont les rythmiques qui se constituent dans une autre chose que le rythme-mesure, divisionnaire, de la musique occidentale.

Une propriété générale de ces rythmiques se détache d'abord : le remplacement dans ses anciens droits du principe quantitatif, survivant dans les musiques folkloriques⁶, mises à présent dans le circuit de l'art nouveau.

Jusqu'à l'affirmation claire du principe de la rythmique quantitative, il faut dire qu'en vertu du matériau utilisé, tenant compte de la prépondérance des moments dynamiques auxquels la musique fait

appel (dans la symphonie, dans la sonate classique trois des quatre mouvements habituels sont de ce type, proportion que le romantisme n'a modifiée que partiellement) et de la mélodique de danse (et de ses rythmes chiffrés) — qui ne diffère pas substantiellement dans la danse folklorique proprement dite de celle qui a pénétré depuis plus longtemps dans l'art professionnel occidental —, les écoles nationales ont opté pour la réhabilitation du rythme pulsatoire, avec une carrure précise, mais une accentuation plus fantaisiste, qui arrive souvent à estomper la quadrature de la phrase ou l'uniformité du type hérité par la cadence. Les écoles nationales du siècle passé et les écoles modernes à leurs débuts ont mis sur une telle rythmique; une preuve en sont les rhapsodies enesciennes — et non seulement celles-ci, si nous pensons à une même famille à laquelle appartiennent les nombreuses suites, les ballets ou les créations du genre cultivés par des nationaux (Janáček, De Falla, Szymanowsky, Sibelius, Liadov, etc.) —, où la mélodique de danse ou même de chant a été « choisie » de telle manière que le nouveau matériau puisse se mouler au prototype classique de la danse ou du lied, avec les retouches imposées par le spécifique mélodique modal, par les nouveaux accents, par le style national, par l'atmosphère. Par ce reconditionnement du rythme pulsatoire, prédominant divisionnaire dans ses articulations concrètes, les nationaux se rapprochent des tendances des néoclassiques. Quelques-uns des néoclassiques ou des compositeurs ayant des contacts tangentiels avec un esprit néoclassique ont servi également une esthétique du national, la résurrection des styles anciens (comme chez Debussy — pendant la période tardive de sa création —, chez Ravel, De Falla, Respighi) cherchée dans les propres traditions nationales ou dans des zones de cultures du voisinage (comme la zone espagnole); par contre, les représentants de certaines écoles nationales jeunes, pour lesquelles la Renaissance, le baroque, le classicisme étaient des point de repère de l'universel, ont souvent trouvé dans le matériau folklorique utilisé des éléments réels ou latents (peut-être, jadis, il y a des siècles, de possibles influences des grandes cultures formatives sur les cultures petites ou situées aux extrémités géographiques des centres d'irradiation),

susceptibles d'être traités également d'une telle manière archaïsante (un exemple très éloquent : la *Suite n° 2 pour orchestre op. 20* de Georges Enesco, avec son écriture de contrepoint baroque et la cadence dans laquelle on reconnaît les sources, même sublimées, du chant populaire).

L'affirmation de la rythmique quantitative s'inscrit généralement dans la même tendance de soulignement du dynamisme pulsatoire, à la différence que, tel que Constantin Brăiloiu a définitivement éclairci le problème, la pulsation provient du jeu associatif de deux valeurs : l'une, longue (conventionnellement, la noire) et l'autre, courte (conventionnellement la croche) et non pas d'autres valeurs qui résulteraient de la sous-division d'une des deux entités. Dépassant « l'inspiration » de la mélodique-rythmique de la danse folklorique, la source d'un folklore infiniment plus archaïque (des genres rituels; chez nous, les noëls, (« colinde »), les rituels du cycle de la vie, les chansons des rituels agricoles) apparaissait beaucoup plus séduisante par la nouveauté du matériel même, par la possibilité d'imposer une rythmique extrêmement vivace⁷ et, enfin, par la possibilité d'extraire l'essence de certaines formules rythmiques, ce qui offrait des chances insoupçonnées pour l'émancipation réelle et manifeste du paramètre rythme.

Au-delà du jeu bigarré de l'association des valeurs de base (dans des formules qui nous rappellent les pieds de la prosodie antique) dans cette rythmique *giusto*, les accentuations — qui finalement n'intéressaient pas le compositeur moderne — étaient incrustées autant dans la valeur longue que dans l'incipitus de la formule, ayant ainsi comme effet une richesse rythmique redoublée : celle des valeurs et celle des accents. Le pied métrique, la formule rythmique ou même, l'« incise » mélodique du vers populaire chanté — pour utiliser un terme de morphologie imposé par les folkloristes — pouvaient couvrir, au cas, surtout, du vers hexasyllabique, une mesure binaire entière mais sans doute, surtout une mesure ternaire (tenant compte du fait que la somme des deux valeurs de base est le chiffre trois) ou une combinaison de deux types de mesures. D'ici, la libre utilisation des mesures alternatives et composées (de 5,7 temps, etc.) comme mesures irrationnelles, mais aussi de 6,8 temps, etc. comme mesures

« rationnelles » composées d'après d'autres critères associatifs, et, donc, accentuées, à la différence des mesures classiques de la quadrature).

Le permanent changement des valeurs, propre au système *giusto*, trouve son revers toujours dans le folklore, dans le système *aksak* — terme structural et non restrictif-ethnique —, étant donné la diffusion du système sur une aire géographique dont les limites sont restées aujourd'hui encore inconnues (les Balkans, le bassin de la Méditerranée, le Proche-Orient, le Nord de l'Afrique et des zones peut-être encore plus lointaines, parmi lesquelles le sous-continent indien). Ce système mise sur les deux mêmes entités : l'unité et sa moitié, mais associées sans cesse et *constamment* (le système « appartient au domaine chorégraphique »⁸), ce qui mène à un isochronisme « non moins rigoureux que celui de la musique occidentale »⁹; mais nous pensons qu'il ne s'agit pas seulement d'un isochronisme, mais d'une fixité de la chrono-formule, pareille aux *modi* du moyen âge.

Mais il faut observer que tandis que le *giusto*-syllabique s'axait exclusivement sur l'association des deux valeurs connues, l'*aksak* semble les associer telles quelles mais ajoute à l'un des *tempi* (d'habitude celui marqué par la croche) une valeur qui représente la moitié de celle originaire (conventionnellement, la double croche). Les rythmes se présentent en réalité comme des formules constantes de noire-croche dont au moins l'une des croches au point, ce qui détermine Brăiloiu de conclure : « l'*Aksak* est donc un rythme bichrone irrégulier »¹⁰.

En dépit de cette constance (ce qui aurait éventuellement déterminé le créateur moderne d'être réticent, étant donné le possible parallélisme avec la situation similaire de la rythmique divisionnaire), la rythmique *aksak* n'était pourtant pas moins tentante que la rythmique *giusto*. Mais l'impédiment de l'utilisation d'une telle rythmique avait comme source la nécessité de surprendre et reproduire ce flux de valeur et d'accent, avec son déroulement rapide qui ne pouvait être ressenti par la conscience, mais tout d'abord *vécu*. Or, ceux appelés à traduire les œuvres axées sur la rythmique *aksak*, éduqués surtout dans l'horizon culturel de l'Occident, se trouvèrent confrontés à des difficultés beaucoup plus grandes que

celles procurées par la rythmique *giusto*. Béla Bartók a fait appel au rythme *aksak* précautivement (le *Quatuor n° 5* ou le *Microcosmos*) et, à noter, faisant recours à une certaine lenteur ou instaurant une telle pulsation des croches ou appui dans le complémentaire, que l'interprète, qui ne possède pas de soi-même cette pulsation, trouve le repère temporel quelquepart dans le tissage; seuls les représentants récents des « musiques nationales » eurent le courage de rendre l'autonomie à la rythmique *aksak*, dans des conditions où les interprètes se sont familiarisés aux rythmes modernes et, surtout, à ceux provenus du folklore.

L'un des moments cruciaux dans la radicalisation, quantifiée surtout, de la musique moderne fut celui de l'adoption de la *rythmique ajoutée* par Olivier Messiaen, rythmique aux importants aspects communs avec le système *aksak*. Tout d'abord, ce qui est commun c'est l'addition des valeurs et non leur division, ce qui constitue le facteur essentiel. Sans doute, la distribution de ces valeurs ajoutées vis-à-vis des valeurs « normales » ne tient pas aux schémas adéquats à la pulsation (la musique de Messiaen, généralement statique et extatique, ne peut pas se proposer un tel rythme adéquat à une expression « dansante » ou au moins d'un dynamisme extrême qu'elle ne cherche pas), et la richesse des combinaisons, infiniment plus grande, est délibérée. Pourtant, cette richesse se soumet à une certaine contrainte, car les rythmes élaborés d'une manière raisonnable s'encadrent à des *modi* rythmiques précis, semblables, dans l'esprit, non dans la lettre, à ceux de l'*Ars nova*. Le compositeur, arme de l'expérience opératoire du domaine de l'intonation, y compris celle sérielle, soumet les rythmes ajoutés à des adaptations pareilles à la série; et il est éloquent que, dans son langage théorique, un rythme « non rétrogradable » concerne non le procédé en soi, toujours possible, mais son *résultat*, grâce auquel, obtenant un rythme symétrique la non-répétabilité de la formule ne se satisfait pas, comme dans le sérialisme.

Nous parlions, et pour cause, de la tendance d'extraire l'essence de certaines suggestions du folklore; non seulement les entités d'intonation furent soumises, par les créateurs des écoles nationales à ce desideratum de la « sublimation », comme

dirait Lucian Blaga mais, en même temps à l'obligation de la chimère rythmique et des expressions « concentrées » de celle-ci, expressions dans lesquelles on discerne le subtil rapport de réciprocité, compensatoire, entre l'intonation et la rythmique. Pierre Boulez observe, dans son analyse du *Sacre*¹¹, que Stravinski utilise des entités rythmiques restreintes et relativement constantes (mais élargies, par la répétition, jusqu'à des dimensions d'*ostinato*), auxquelles il applique de petites variations d'intonation. Dans le cadre de ce procédé les rôles peuvent être très bien inversés : à une constante d'intonation du motif on peut appliquer une variation de valeur, en général, du type des unités quantitatives et qui trouve son explication, comme nous venons de l'observer ailleurs¹², non tellement dans le principe hérité de la variation, mais dans celui des variantes du folklore.

Tout ce qui a constitué une loi restrictive dans les systèmes *giusto* et *aksak* — la non division des valeurs de base — est permis, paraît-il,¹³ dans le système *parlando rubato*. Il est vrai que les valeurs de base, longue et courte, de *giusto* sont présentes — dans le récitatif de la ballade ou de la *doïna*, les genres prioritaires dans lesquels agit le système —, mais elles connaissent un enchaînement libre, un raccourcissement ou un allongement (donc, la ressemblance avec l'*aksak*) d'après les nécessités de la reproduction des moments improvisés — spécifiques seulement à la *doïna* ou à la chanson longue, terme plus propre au genre — usant d'une série de valeurs courtes dans des successions rapides, irrationnelles, mélismatiques.

Projetées dans le milieu de la musique d'art, ces caractéristiques du système *parlando rubato* conservent, sans doute, leur raison d'être, mais elles entretiennent des interrelations, en même temps, avec les autres systèmes — parus là-bas (le système divisionnaire) ou à peine assimilés (*parlando giusto*) —, pour ne plus insister sur leur soumission à des exigences micro- et macrostructurales réclamées par le nouveau milieu avec toute l'autorité.

On apprécie d'une manière quasiunanime¹⁴ que l'œuvre enescienne n'est pas seulement un exemple dans ce processus de l'introduction obligatoire du système *rubato*¹⁵ dans la structure de la musique du XX^e siècle, mais elle ouvre des perspectives au sein du processus de reconsidération

moderne de la rythmique. Mais il y a certaines zones dans la musique de tradition occidentale où l'esprit d'improvisation — facteur qui persiste ici en dépit de toutes les tendances de rationaliser la structure ou, par contre, il réapparaît, dans certaines conditions, au contact, plus ou moins manifeste, avec d'autres cultures ou sous-couches culturelles que celles incorporées d'une manière rectiligne dans « la grande musique » — a une autonomie qui peut être mise en liaison avec « l'acception », même non manifeste, de certaines caractéristiques qui tiennent au *parlando rubato*. La présence, dès la fin de la Renaissance jusqu'à la fin du romantisme, du genre de la fantaisie est plus concluante pour la contre-valeur qu'il représente vis-à-vis des genres, bien solidifiés, polyphones ou homophones. La *fantasia* imagine, justement pour cela, le primat de l'imagination mélodico-rythmique illimitée, en traversant les barres de mesure, libre de pulsation rythmique périodique. Les tirades dans l'aire d'opéra ou les cadences dans le concerto classique imposent la même fantaisie libre ayant à la base des thèmes « donnés ». Quoique pas entièrement laissés à la disposition de l'interprète, les mouvements lents de la musique du baroque indiquent non seulement la richesse (un peu limitée par le divisionnaire) des formules rythmiques, parmi lesquelles apparaissent aussi celles axées sur des valeurs irrationnelles, mais également une asymétrie de la phrase¹⁶, donc, une caractéristique visant le formel et dont tiendra compte même le classicisme (les parties lentes des sonates de Haydn s'inscrivent indubitablement dans la ligne de la bonne tradition baroque). Quoique des sous-titres du type *Sonata quasi-fantasia* chez Beethoven s'expliquent plutôt par la nécessité de s'éloigner de la forme grande de la sonate, ce ne sont que des éléments d'improvisation dans l'œuvre instrumentale de Beethoven, les massifs emprunts récitatifs de la musique vocal-dramatique et qui, « mesurés » ou non du point de vue rythmique, asymétrisent le discours sur de grandes surfaces. Les romantiques ont bénéficié considérablement de l'expérience antérieure au domaine de l'improvisation, créant un style spécifique, de la virtuosité unie à l'improvisation (Chopin, Liszt).

En dépit de la rationalisation continue de la structure, l'art moderne n'a pas pu

éviter l'apport de la libre implication de ce qui n'est pas préétabli, préstructuré, y compris au niveau du paramètre des valeurs rythmiques. Le moment de crise de la prédétermination a été constitué par ce que Xenakis avait déjà observé, à savoir que l'organisation maximale a, paradoxalement, le même effet (effet saisissable globalement seulement) que la désorganisation maximale. Or, arrivée à ce stade de limite, la prédétermination s'avérait inopérante dès ce moment, laissant la voie libre à l'aléatoire¹⁷. L'apparition de l'aléatorisme ramène frontalement l'improvisation, et non tout premièrement par la contribution de l'auteur, mais par celle de l'interprète, qui (« calculera » trop peu les structures en vertu de sa formation (de musicien cultivé), donnant cours plutôt à ses prédispositions psychiques, partiellement sous-conscientes, marquées de diverses symétries et asymétries rythmiques et architectoniques. L'œuvre d'art, dans le sens occidental, est mise, sans doute, entre parenthèses, en nous retournant vers l'attitude du créateur-interprète du folklore, ou de celui des cultures traditionnelles, soumise à l'impératif d'opérer, entre certaines limites et avec un nombre restreint de micro-éléments, une « fantaisie contrôlée » (caractéristique de la créativité populaire ou dominée par le *maqam*).

Folkloriste par vocation, Béla Bartók ne fut pas indifférent aux genres d'improvisation (c'est lui, d'ailleurs, celui qui dans cette hypostase d'homme de science, a attiré l'attention sur le chant long des Roumains). L'impact de ces genres peut être remarqué dans sa création (les parties lentes des quatuors, de la *Musique pour cordes, céleste et percussion* de la *Sonate pour deux pianos et percussion*, du *Concerto pour orchestre*, etc.).

Concomitante à l'intérêt de Bartók pour l'improvisation (ou le précédant même), sans être dans une relation diachronique ou causale avec l'aléatorisme, la contribution de Georges Enesco à l'introduction de la rythmique *rubato* a des causes qui doivent être recherchées dans le propre devenir artistique du créateur.

Personne, jamais, ne peut contester la probante influence des genres d'improvisation du folklore sur la musique d'Enesco. Sans qu'il ait étudié ces genres dans l'hypostase du folkloriste, ils ont marqué

sa pensée musicale, par l'intermédiaire du chant et la manière d'exécution des ménestriers, qui l'ont déterminé à avoir l'intuition des réalités de structure et d'expression d'au-delà de ces sources hétérogènes et hétérogénéisées. Dans une perspective strictement systémique, la rythmique *rubato* enesquienne apparaît, presque s'insinuant, dans les limites admises par la rythmique divisionnaire, que le musicien avait servie aux débuts de sa carrière de compositeur. Mais il faut souligner qu'à mesure qu'il remplaçait la rythmique divisionnaire par la rythmique *rubato*, sous l'influence toujours croissante des genres rituels du folklore, (implicitement, grâce à la connaissance tardive des succès de l'étude du folklore roumain), Enesco finira par accepter aussi certaines suggestions de ce fameux *giusto*¹⁸. Mais jamais l'aspect *giusto* ne comblera le *rubato* et ce dernier conservera sa totale autonomie, ne se guidera (comme chez Bartók !) d'après les lois et les proportions quantitatives du « syllabique bichrone ».

Enesco discernera du donné anonyme exactement la disposition *libre* des valeurs de base (c'est donc la proportion quantitative du système *rubato*), auxquelles s'ajoutent, sans doute, les valeurs irrationnelles, mélismatiques, d'un remarquable potentiel improvisateur. Nous devons préciser que, du point de vue génusistique, l'improvisation en soi n'a pas préoccupé le compositeur roumain (ses œuvres finies n'acceptent aucunement un titre avec un renvoi pareil ; ni partiellement, suivant, disons, un modèle beethovenien, nous ne pourrions « séparer » dans sa musique de tels moments) et cela en dépit du fait que, du point de vue théorique, la source de ce *rubato* ne peuvent être que les genres improvisateurs du folklore. Plus que l'improvisation, Enesco a repris, évidemment de la même source génératrice du *rubato*, l'aspect de la *variation*, aspect qu'il n'a pas seulement évité de laisser en proie de l'informel, de l'improvisation (il l'a donc converti dans un contraire de celle-ci), mais il s'est efforcé de la concilier avec la forme suprême de la sonate¹⁹. Le rhapsodisme ne peut pas être, donc, confondu à l'improvisation²⁰.

Indissolublement liés et interconditionnés, comme toute création authentique, les problèmes de micro- et macrostruc-

ture chez Georges Enesco impliquent également un examen spécifique, étant donné leur concentration sur le spécifique du langage enescien. La forme de la musique enescienne, se revendiquant en égale mesure de certaines constantes — comme le schéma et le principe de la forme de sonate ou le très discuté principe cyclique²¹, avec son rôle de nucléus, de génération unitaire de la thématique — est compensée et contrebalancée par la mobilité du motif de la microstructure de laquelle

est tissé le fil continu de cette forme. Cette mobilité produit un « flux mélodique dans un changement continu » — comme le nomme Adrian Rațiu²² — qui doit être mis en liaison, considère le même auteur faisant appel aussi à d'autres opinions convergentes²³, avec le système rythmique *parlando rabato*²⁴. Voici donc l'argument supplémentaire concernant la cohésion de tous les éléments de langage dans la musique enescienne parmi lesquels ceux de la rythmique, également.

Notes

¹ Ce repoussement des repères est plutôt principal, programmatique et pas entièrement conforme à la réalité. Dans ses œuvres de concert, Alban Berg non seulement suit une bonne partie des données du genre, mais justement par cela il refait — d'accord avec la série — les tracés tonals, même trisoniques (comme dans le *Concerto pour violon et orchestre*). Le plus adéquat des schémas traditionnels pour la « forme ouverte » est le cycle de variations. Or, paradoxalement, justement dans un cycle pareil (*Les variations pour orchestre op. 31*), Schönberg structure précisément les mouvements intérieurs et même des membres plus restreints de forme par l'intermédiaire de la cadence, une cadence, sans doute, purement mélodique et pas du tout harmonique. La re-mélodisation de la série apparaît, à son tour, chez le plus conséquent des représentants de la nouvelle école viennoise Anton von Webern qui, divisant la série dans des tronçons, offre à celle-ci un sens musical primordial qui peut être associé aux anciennes formules modales.

² « A la suite de la complexité de plus en plus grande de l'harmonie romantique, / le rythme / était arrivé dans une pareille atrophie accentuée » (Zeno Vancea, *Theodor Rogalski*, in *Muzica*, n° 5, 1966, p. 20).

³ Un certain *stile barbaro*, comme le nomme Siegfried Borris (*Historische Entwicklungslinie der Neuen Musik*, in *Stilkriterien der Neuen Musik*, I, Berlin-West, 1961) est propre au moins aux phases de début d'un Stravinski (*Le Sacre du printemps*), Prokofiev (*La suite scythie*, le ballet *Le fils prodigue*), Bartók (*Allegro barbaro*, *Bagatelles*). La discussion concernant l'aspect du « retour à la primitivité » (cf. Clemens Firca, *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală română*, I, in *SCIA*, série *Teatru, muzică, cinematografie*, tome 17, n° 2, 1970, p. 179; Robert Goldwater, *Le primitivisme dans l'art moderne*, trad. par Doina Racoveanu, introduction par Andrei Pleșu, Bucarest, 1974) comme une possible et évidente facette expressionniste reste ouverte en dépit de l'exclusion de l'effort de Stravinski dans la sphère des tendances novatrices. On sait qu'Adorno a opposé « le progrès » schönbergien « à la restauration » stravinskienne (cf. Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen, 1948), mais « une musicologie plus récente n'hésitera pas d'ailleurs de lier seulement les deux compositeurs à une même premier stade de l'expressionnisme musical, c'est-à-dire, de l'expressionnisme « radical » (cf. Clemens Firca, *op. cit.*, p. 179, n. 2).

⁴ Quoiqu'on fera appel à ce type de développement avec parcimonie, à cause de sa non-concordance avec la nature du matériau de l'intonation rythmique, le matériau du contrepoint, en échange, séduira davantage les « nationaux ».

⁵ Pierre Boulez, *Stravinsky demeure*, in *Musique russe*. Etudes réunies par Pierre Souvtchinsky, tome premier, Paris, 1953, p. 193.

⁶ En vertu de son caractère foncièrement vocal, le folklore roumain témoigne d'une subordination — non seulement gène mais aussi structurelle — de la mélodie vis à vis du vers. George Breazu avance ainsi l'idée que les anciens principes quantitatifs survivent dans notre musique folklorique et « les unités de cette musique (en non-concordance avec les accents toniques du mot) ne sont que les anciens pieds métriques qui ont jadis existé dans l'espace ethnique thraco-grec ou, peut-être, même méditerranéen » (George Breazu, *Folclorul muzical. Temeiuri etnice și sociale*, in *Muzica, românească de azi*, Bucarest, 1939 : v. aussi Idem, *Muzica românească. Articol pentru lexicon*; Idem, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. I, paru par le soin de Vasile Tomescu, Bucarest, 1966, pp. 89–90; *Valorificarea artistică a folclorului*, *Ibidem*, p. 130). Partant des mêmes unités, qui sont, en fait, la valeur longue (la noire) et courte (la croche) connues de la théorie métrique grecque, Constantin Brăiloiu nous a fourni une remarquable théorie des systèmes rythmiques du folklore — *parlando giusto* ou *giusto syllabique*, *parlando rubato*, *aksak*, et la *rythmique du folklore des enfants* (cf. Constantin Brăiloiu, *Le giusto syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, in *Polyphonie*, 2^e cahier 1948; *Le rythme aksak*, in *Revue de musicologie*, décembre 1951 et, en roum. (Emilia Comișel), in C. B., *Opere*, vol. I, Bucarest, 1967; *La rythmique enfantine : notions liminaires*, in *Les colloques de Wégimont* (Premier colloque, 1954), Bruxelles—Paris, 1956 et, en trad. roum (Emilia Comișel), in *Studii de muzicologie*, vol. I, Bucarest, 1965, republié in Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. I, Bucarest, 1967). La rythmique divisionnaire est, d'après Brăiloiu, à la base de certaines mélodies instrumentales de danse et, par un possible rapprochement de la rythmique de la musique classique occidentale, elle est une exception face à la prédominance de la rythmique quantitative, *indivisible*, des autres systèmes.

⁷ Au moins tout aussi vivaces que la rythmique de la danse folklorique ces chants sont considérés comme des reliques d'une couche d'art syncrétique, où le vers, le chant et la danse s'associaient grâce au rythme unificateur.

⁸ Constantin Brăiloiu, *Ritmul aksak*, trad. roum. par Emilia Comișel, in C. B. *Opere*, vol. I, Bucarest, 1967, p. 244.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ cf. Pierre Boulez, *op. cit.*, pp. 165–170 surtout.

¹² cf. Gheorghe Firca, *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, in *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucarest, 1970.

¹³ Il n'est pas nécessaire de nous engager dans une discussion précise concernant les différences subtiles entre le système *parlando rubato* et les systèmes antérieurement discutés. Ils sont tellement subtils, que certains chercheurs ont contesté son autonomie, son

existence réelle, donc il figure comme une erreur, un ... cas extrême du système *giusto* (syllabique) dans le sens de la reproduction libre des valeurs connues par l'interprète.

¹⁴ La découverte par Constantin Brăiloiu des systèmes rythmiques propres à la musique folklorique doit être considérée comme étant, sur le plan phénoménal-systémique, l'une des plus importantes, après la constitution de la conception rythmique classique. Donc, il semble naturel qu'à l'horizon de la musicologie roumaine soit apparue l'impulsion de la transmutation du système de l'ethnomusicologie dans le phénomène de la musique contemporaine et, surtout, la musique enescienne. Le mérite d'avoir initié cette transmutation revient à Ștefan Niculescu dans les études : *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în *Studii de muzicologie*, n° 8, 1957 et *Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești*, în *Muzica*, n° 6, 1959.

¹⁵ Il est nécessaire de faire en permanence la distinction entre le processus organique de l'introduction de cette rythmique et la manière d'interprétation *rubato*, qui fonctionne tout d'abord dans le cadre de la musique traditionnelle marquée par le système divisionnaire. Une telle manière interprétative peut être rapportée aussi à la musique d'un Mozart ou Chopin (cf. Ferenc László, art. *tempo rubato*, în *Dicționar de termeni muzicali*, București, 1984, p. 478, col. 1).

¹⁶ cf. Wilhelm Georg Berger, *Polifonia bachiană : forma beethoveniană*, ms. dans la Bibl. de l'Union des Compositeurs de Roumanie.

¹⁷ « Les limites entre la musique improvisée et celle composée se sont tellement confondues qu'entre elles il n'y a plus aucun antagonisme. Le compositeur ou l'équipe de compositeurs sont partis d'autres facteurs importants qu'ils doivent choisir, diriger, former, dans les conditions des moyens accoustiques naissants. L'ignorance de cette circonstance donne naissance à une situation traumatisante qui finit dans la létargie » Giselher Klebe, *Die Traumata der Neuen Musik*, în *Forum heute*, Mannheim, Wien, Zürich ; Bibliographisches Institut 2. 52 massagebende Persönlichkeiten zu grundlegenden Themen unserer Zeit ; e. Sammlung von 50 weiteren Sonderbeitr. aus Meyers Enzyklopäid. Lexikon /Jean Améry .../. — 1979, p. 125.

¹⁸ Nous avons traité les aspects de la rythmique *giusto* dans notre étude *Die Giustorhythmik und ihre Einwirkung auf die Musik Enescus*, în *Enesciana*, I, Bucarest, 1976.

¹⁹ C'est à Tudor Ciortea que revient le mérite historique d'avoir éclair-ci pour la première fois le rapport entre le rhapsodique et le principe de la sonate : « Le doute que certains manifestent quant à la forme de sonate (il s'agit de la *Sonata n° 3 pour piano et violon en caractère populaire*) de cette première partie, devenue traditionnelle, est partiellement explicable, grâce à son style rhapsodique qui se maintient tout au long de la sonate. Mais, vue à la lumière d'une analyse plus stricte, sa forme de sonate s'arrondit, claire, précise, sans divisions rigides, naissant graduellement d'un développement intérieur. On peut parler plutôt — est c'est le grand mérite de Georges Enesco — d'une adaptation de la forme de sonate au contenu vif d'un nouveau langage musical, en conservant les données de la construction, sans rien sacrifier de ce qui constitue le caractère, le style de ce langage d'essence populaire » (Tudor Ciortea, *Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, vol. II, Bucarest, 1966, p. 9).

²⁰ La liberté du rhapsodique impliquerait, par son manque foncier de contrainte, la *fantasia* ; mais, chez Enesco, ce rhapsodique est tout d'abord un réceptacle de la variation et du principe de variantes de nature folklorique.

²¹ cf. Ștefan Niculescu, *Sonata a III-a pentru pian*, în *Muzica* Bucarest, n° 8, 1956 ; Adrian Rațiu, *Primele două sonate pentru vioară și pian de George Enescu*, în *Muzica*, Bucarest, n° 8, 1957 ; Sigismund Toduță, *Ideea ciclică în sonate de George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, vol. IV, Bucarest, 1968 ; Cornel Țăranu, *Enescu în conștiința prezentului*, Bucarest, 1969, p. 145 surtout.

²² Adrian Rațiu, *Modalismul Sonatei a III-a pentru pian și vioară*, în „caracter popular românesc”, în *Centenarul George Enescu 1881—1981*, Bucarest, 1981, p. 126.

²³ Ștefan Niculescu, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, n° 2, 1961, p. 427 ; Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Bucarest, 1966, pp. 123—124.

²⁴ Adrian Rațiu, *op. cit.*, pp. 126—127.

RECHERCHES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, DU THÉÂTRE ET DU CINÉMA

GRAMMAIRES MUSICALES DE TRADITION BYZANTINE DANS QUELQUES VIEUX MANUSCRITS ET LIVRES ROUMAINS

Titus Moisescu

des : *paléobyzantine*, *médiobyzantine*, *néobyzantine* (ou *koukouzélienne*) et *moderne* (ou *chrysanthine*). Pour connaître le caractère spécifique de ces types de notation, les chercheurs ont dirigé leur attention vers les grammaires musicales dénommées également : *Propaideies*, *Papadiches*, ou *Didascalies*, *Erminies*, disséminées dans de nombreux manuscrits, sous diverses formes de présentation, en y cherchant le secret et les significations des textes et neumes. En général, ces grammaires ont un contenu laconique, schématique et unilatéral, les copistes limitant leurs présentations à la dénomination des signes sans jamais essayer d'indiquer leur action². C'est en cela que réside principalement la source des nombreuses interprétations souvent contradictoires données à la séméiographie neumatique byzantine durant son évolution.

Le fonds roumain de manuscrits musicaux réunit plus de 250 manuscrits contenant l'ancienne musique de tradition byzantine, nombreux étant, parmi eux, ceux qui, — ordinairement — commencent par une brève grammaire musicale, une « *propaideia* », destinée à nous orienter pour une bonne part dans l'interprétation des signes respectifs. Cependant, étant donné la pauvreté des informations fournies par ces grammaires, ainsi que leur laconisme, l'entendement complet devient douteux ; dans ces cas il nous faut faire appel à la tradition, à la bonne tradition

Conservée dans des manuscrits très variés comme structure et contenu, la musique ancienne de tradition byzantine est devenue un objet de recherche scientifique déjà depuis le milieu du XIX^e siècle, moment qui marque l'entreprise des premiers essais destinés à établir une base théorique pour le déchiffrement de la notation musicale neumatique. A cette fin, diverses investigations ont été initiées dans l'histoire de cet art, avec l'intention, d'un côté, de fixer certaines périodes de cette notation¹ et, d'autre côté, de mettre en évidence la beauté de l'hymnographie traditionnelle dans le domaine du chant antiphonique. Il a été également précisé que l'apparition des « *mélurges* » et des « *magisters* » (*maistores*), en tant que personnalités créatrices distinctes, fut en même temps la cause d'un début de décadence des formes poétiques et musicales archaïques, si prégnantes par l'inédit d'un diatonisme pur qui les caractérisait auparavant. Avec l'évolution de la notation neumatique, la séméiographie spécifique est devenue de plus en plus complexe, le nombre des signes et la diversité de leur action dépassant la capacité de compréhension des artisans qui œuvraient dans le domaine. C'est ce qui explique qu'en sa grande partie la séméiographie continue de rester imprécise, un consensus sur son interprétation n'étant pas encore réalisé, de même qu'il ne l'est pas sur les structures modales et rythmiques, etc. Les conséquences en deviennent évidentes au moment de la transcription de l'ancienne musique neumatique en notation linéaire, c'est-à-dire lors de la mise en pratique de la base théorique préétablie par les chercheurs. Chaque école s'efforce de soutenir son propre concept quant à l'interprétation de l'ancienne séméiographie, de sorte qu'un point de vue unitaire reste encore pour ainsi dire le grand « exploit » à réaliser.

Comme on le sait, les manuscrits de musique byzantine présentent deux types de notation : la première, nommée *ekphonétique*, en est la plus ancienne, utilisée pour l'écriture musicale des péricopes évangéliques (en général pour « les récitatifs des textes liturgiques lus à haute voix », comme le précise A. Gastoué) et la deuxième nommée *diastématique*, qui, à son tour, a évolué, à travers plusieurs sta-

du chant, celle-ci pouvant combler les lacunes laissées par la théorie et nous conduire vers une interprétation plus correcte, exempte d'incertitudes et confusions.

Sur le total des manuscrits roumains conservés dans les bibliothèques et les archives du pays et de l'étranger, nous avons pu identifié plus de 70 grammaires musicales — plus ou moins étendues — concernant la notation musicale de la troisième période néobyzantine ou koukouzélienne, d'usage dans les œuvres des XIV^e–XVIII^e siècles³. Quelques-unes parmi elles sont d'un intérêt tout particulier, tant du point de vue historiographique que, surtout, par la présence, dans leur contenu, de certains aspects théoriques plus détaillés, ayant ainsi le don d'élargir l'horizon d'information du chercheur. Ci-après nous ne nous arrêterons que sur quelques-unes des grammaires recélées par les manuscrits roumains tout en essayant d'en mettre en évidence à la fois certains éléments caractéristiques.

I. Les premières indications théoriques musicales connues jusqu'à présent dans les manuscrits roumains médiévaux peuvent être identifiées dans les quatre propaideiai se trouvant dans les manuscrits de Putna, tous datant du XVI^e siècle⁴:

a) L'Anthologion de 1511 d'Evstatie le Protopsalte de Putna (Ms. M 350 — f. 1–1^v), où se garde seulement un bref fragment de grammaire (les signes de chironomie et quelques combinaisons de signes diastématiques).

b) L'Anthologion d'Antonie, daté 1545 (Ms. I–26/Iași — f. 1–6^v), dont l'incipit de la propaideia a été égaré.

c) L'Anthologion de la Bibliothèque Universitaire de Leipzig (Ms. Lz. 12 — f. 4–7), écrit avant 1570 par un copiste anonyme).

d) L'Anthologion de Bucarest, écrit également par un copiste anonyme au troisième quart du XVI^e siècle; le manuscrit se trouve à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (Ms. B 283/BAR — f. 4–6^v).

Les grammaires de Putna (dont le contenu assez pauvre ne dépasse pas les limites énonciatives de signes diastématiques et chironomiques (Ms. Lz. 12 et Ms. B 283/BAR) avec quelques exercices de solfiation et quelques autres portant sur les «apechemata» des échoi (Ms. I–26/Iași) outre l'incontestable intérêt historique qu'elles suscitent, peuvent fournir, en plus, certains éléments de com-

paraison quant aux signes de la période néobyzantine dans sa sévère structure traditionaliste. Une étude comparée avec le *Codex Barberiniani greci 300* de la Bibliothèque Apostolique Vaticane (le XV^e siècle) facilite non seulement la constatation d'une identité de la nomenclature, classification et signification des signes trouvés dans ces grammaires, mais aussi d'une identité graphique extrêmement évidente, ce qui nous permet de conclure que la sémiographie byzantine s'est conservée dans un cadre traditionnel constant, fait qui nous sera révélé également par le contenu des grammaires des siècles suivants⁵. Par conséquent, si l'enseignement se déroulait dans les limites de la tradition, la création musicale, également, devait conserver le même esprit.

Un surcroît d'intérêt nous est offert par la propaideia de l'Anthologion d'Antonie, avec son aspect d'application — on pourrait même dire méthodique — concrétisé dans les stichoi, exercices composés en échoi différents, ainsi que le Solphège chironomique attribué déjà depuis le XIV^e siècle à Joannes Koukouzélès⁶.

L'existence de ces quatre propaideiai pleines de significations nous engage à les identifier avec les premiers essais de théorie musicale dans les Pays Roumains, avec les premières grammaires musicales écrites par des Roumains pour des Roumains. Elles situent de la sorte l'enseignement musical autochtone au commencement du XVI^e siècle. Le témoignage des documents est évident sous ce rapport.

II. *Le manuscrit III–88/Iași* — gardé à la Bibliothèque Centrale Universitaire «Mihai Eminescu» de Jassy — date depuis le début du XVIII^e siècle; il contient 315 folios (215×158 mm), écrits par Laurentios l'Hiérodiaque en 1710 et agrémentés d'initiales et vignettes joliment ornées. En son entier, le manuscrit est un «Mathimatariou qui ... renferme les chants des divers maîtres, plus anciens et plus nouveaux, exposés amplement, pour toute l'année»⁷. Dans l'incipit (f.2–13^v), il existe une propaideia digne d'intérêt tant par son contenu que par la manière de présenter les notions théoriques — un dialogue, souvent plein de saveur, entre l'auteur anonyme de la grammaire et le disciple imaginaire qui tente à s'initier dans les mystères de la musique; voici par exemple celui du f.4: «Sache, donc, que si tu commences à chanter dans un quel-

conque échos authentique et que tu ne descendes pas jusqu'à son plagal, garde-toi de te dire [qu'il s'agit] d'un échos authentique, mais d'un moyen. Et si quelqu'un te demande si dans le cas d'un son ascendant il peut être question d'un échos plagal, dis-lui que non, que c'est un échos authentique, puisque c'est seulement dans le cas d'un son descendant qu'il s'agit d'un échos plagal. Que telle est la règle établie par le théoricien, à savoir qu'aux sons ascendants [correspondent] des échoi authentiques, alors qu'aux descendants, leur plagaux »⁸.

La propaidea commence par la formule bien connue « Arché sin Theo hagio ton sémadion tēs mousikōis technēs » — après quoi sont classés, dénommés et tracés les 14 signes diastématiques : 8 ascendants et 6 descendants. Comme d'habitude, on y rappelle les traits caractéristiques les plus précieux de l'ison : « ... avec lui /l'ison/ tout se chante très harmonieusement, par contre sans lui, le son n'est pas maintenu comme il se doit ; on le nomme aphone, non pas à cause du manque de son, mais parce qu'il ne comporte pas une mesure variable ; c'est pourquoi il ne suppose ni une ascension quelconque, ni une descente quelconque — il est d'une uniformité absolue, car tant l'ascension que la descente sont propres aux sons »⁹. Ensuite, l'auteur anonyme de la grammaire présente encore une autre classification, à savoir celle qui relève du principe « somata » (corps) et « pnevmata » (esprits) ; 6 signes sont corps (somata) ascendants et 4 signes sont corps (somata) descendants, 2 signes sont esprits (pnevmata) ascendants et 2 signes sont esprits (pnevmata) descendants — bien que, dans d'autres propaideiai, les signes aporrhoē et kratēmo-hyporrhōon soient interprétés, de ce point de vue comme n'étant « ni somata, ni pnevmata ».

D'un réel intérêt nous a semblé le sous-chapitre relatif à la subordination des signes ascendants et des esprits descendants : « Et fais attention donc aux signes ascendants qui doivent être placés audessous des signes descendants, étant dominés par l'ison ... ». Nous prenons ainsi connaissance du procédé de formation de certains signes chironomiques combinés : « De même kratēmo-hyporrhōon se place sous homalon et devient argosyntheton ... tandis que hyporrhōon [se place] sous piasma, devenant seisma ... » (f. 3).

Les phthorai, considérées comme corruptions de l'échos, sont réparties par échoi, du tableau étant omise la phthora du 3^e échos plagal. Pour ce qui est de « comment » et « combien » la phthora exerce l'effet de « corruption », nous manquons de détails ; le chapitre sur la formation des échoi, pourtant, permet d'entrer en possession de quelques nouvelles informations éclairissantes.

Par contre, soucieux du problème des échoi authentiques, plagaux et moyens — l'auteur déroule sur les 18 pages suivantes sa démonstration (f. 3^v — 12), entrant souvent en polémique avec un théoricien imaginaire si ce n'est avec soi-même : « Je désapprouve celui qui dirait que j'ai mélangé les échoi ; mais je ne sais pas si [par hasard] je ne commets pas d'erreurs sans m'en rendre compte » (f. 5). Il commence par préciser les dénominations des échoi : dorios, lydios, phrygios et mixolydios pour les authentiques et hypodorios, hypolydios, hypophrygios et hypomixolydios pour les plagaux, dénominations toponymiques grecques que nous trouvons en tous points pareils dans le *Ms. Barb. gr. 300* (le XV^e s.).

L'auteur de la grammaire distingue entre phthora (corruption) et enallagē (simple changement d'échos — f. 6^v), introduisant dans le texte l'idée de heptaphonie, qu'il illustre par une gamme — un enchaînement de 8 sons (7 intervalles — f. 6) ; il essaie de définir la notion de « hemitriton » : « ... après la corruption de l'échos naît ce que les théoriciens nomment le hemitriton. Car les divisions du son ont, elles aussi, une durée mesurable, que les plus nombreux ignorent non pas à cause de leur incapacité de l'observer, mais parce qu'ils sont négligents, prennent connaissance de l'art musical sans discernement et chantent quelque chose qu'ils ignorent, en se laissant menés par la mélodie, tout comme certains ignorants chantent la mélodie sans savoir ce qu'ils disent ... » (f. 7).

La théorie sur la formation des échoi, en sa totalité, est fondée sur l'étroite interdépendance des échoi : un échos naît de l'autre. Ce n'est guère là une théorie nouvelle ; on la connaît bien de grammaires plus anciennes (XV^e siècle) ; seulement, ici, l'auteur l'expose d'une manière plus dynamique, voire même plus clairement : « Car l'existence du deuxième échos n'a jamais été possible sans l'existence du

premier, ainsi qu'on ne pourrait parler du fils sans rappeler le père ... » (f. 8). En dépassant, donc, le premier échos d'un son se forme le deuxième; en dépassant celui-ci aussi d'un son, on arrive au troisième; montant encore d'un son, on trouve le quatrième, et après celui-ci, le dépassant encore d'un son, nous n'arriverons pas à un autre [échos], mais nous reviendrons au premier, qui est le point de départ de tous les échoi. La tétraphonie descendante et ascendante constitue la base de formation d'un échos: « Voilà que le premier échos présente devant toi quatre sons pleins (entiers) descendants et quatre /sons/ ascendants — et de ce fait t'a signalé sa formation, déroulant comme exemple de tétraphonie descendante et ascendante quatre sons entiers et non corrompus » (f. 7^v).

Achevant cet exposé sur la structure et la dynamique de la constitution des échoi, l'auteur passe rapidement en revue les signes chironomiques sans, toutefois, montrer également leur signification; les signes pourraient être groupés ainsi: 6 de caractère rythmique, 25 chironomiques simples et 9 chironomiques combinés (f. 12—12^v). Au dernier folio de la grammaire (f. 13) l'auteur revient aux signes diastématiques combinés, en précisant à l'aide des chiffres-lettres l'intervalle que la combinaison respective indique — en montant ou en descendant.

Ainsi qu'on a pu l'observer, l'auteur de cette grammaire musicale est tout spécialement préoccupé d'un des plus sensibles problèmes que pose l'ancienne musique byzantine — celui de la formation des échoi et des rapports entre eux. Nous aurions souhaité, bien entendu, trouver encore plus de détails sur la structure proprement dite des échoi, sur leur rapports intérieurs, la dimension des intervalles, les effets des phthorai, etc. Cependant la démonstration sur la formation des échoi et sur leur interdépendance exposée en détail par l'auteur — peut-être lui-même un compositeur « travaillé » par des thèmes de ce genre — a compensé en quelque sorte notre soif de nouvelles informations.

Le fait d'avoir insisté sur le contenu de cette propaideia était déterminé surtout par la clarté et le caractère expressif du texte proprement dit, le considérant comme un des plus proches de l'entendement et de la nécessité d'une information théorique. La logique de la présentation, la

facilité d'expression, la terminologie adéquate, la problématique abordée, voilà assez d'éléments, croyons-nous, qui font de la grammaire musicale copiée dans le *Ms. III—88/Iasi* par l'hiérodiaque Laurentios, un ouvrage utile, qui pourra nous aider à poursuivre et approfondir l'étude de l'ancienne musique byzantine — aussi bien quant à la connaissance et signification des signes qu'à la structure et relations intérieures des échoi; en même temps il nous permettra d'utiliser les informations acquises grâce à lui à l'étude des compositions des siècles antérieurs¹⁰.

III. *Le Manuscrit grec 923* de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine a une structure assez intéressante, comprenant cinq sections: quatre travaux théoriques musicaux et un Catalogue de tous ceux qui durant des siècles se sont occupés de l'art musical byzantin. Écrit au XVIII^e siècle par un copiste anonyme, le manuscrit contient 58 folios numérotés (240 × 180 mm). Sur le f. 1^v il y a une note en grec: « Grammaire d'un très sage et très érudit dans l'art musical ». Certainement il s'agit là de la première section du recueil (f. 2—21), c'est-à-dire d'une grammaire intitulée comme suit: « Introduction dans l'art de la musique, sous forme de question et réponse ... composée par moi l'humble archevêque Kyrillos de Marmarinos ». Le nom de Kyrillos de Marmarinos est mentionné dans beaucoup de manuscrits musicaux se trouvant dans les monastères du Mont Athos¹¹ ou en d'autres centres de l'Orthodoxie, comme auteur de chants importants: polyeleos, choinonika, che-roubika, heirmoi kalophonikoi, etc., ce qui incite à le considérer comme un bon connaisseur de l'art musical de tradition byzantine.

La grammaire commence par une Préface-dédicace au métropolite Samouël de Derke, où Kyrillos argumente l'opportunité de cette propaideia, à savoir pour combattre les tendances vers la simplification du système sonore, si varié et si bien constitué manifestées par certains pratiquants de cette musique. Pour faciliter la compréhension, l'auteur adopte la manière d'exposer le texte par des questions et réponses, présentant les signes diastématiques (définition, graphie et classification — f. 3—7) et la signification des signes chironomiques (f. 7—10), après quoi il montre comment se forment les échoi authentiques, plagaux et moyens —

par diphonie, triphonie, tétraphonie et intervention des phthorai — en insistant sur les relations qui peuvent s'établir entre les échoi (f. 10—17^v), sans négliger les phthorai et leur action (f. 17^v—20^v). Généralement, l'auteur emploie une terminologie adéquate, examinant très soigneusement la phrase musicale, dans le but d'offrir aux intéressés désireux de s'informer de solides connaissances théoriques et des plus étendues, issue de la pratique musicale la plus autorisée. Il a laissé hors de son exposé les modes nommés « makam », de même que les « soh-bodes » qui en dérivent. Tenant compte du sérieux et de la compétence qui s'avèrent à la base de son travail, sa grammaire est, croyons-nous, d'un grand intérêt musicologique, apportant des éléments éclaircissant nombre d'aspects théoriques de la musique de tradition byzantine.

Dans la deuxième section du *Ms. gr. 923/BAR* (f. 21^v—23) se trouve un Catalogue des compositeurs byzantins et postbyzantins, unique parmi les manuscrits de nos jours¹².

La troisième section (f. 23^v—29^v) comprend des références aux makam de la soi-disant « musique extérieure »¹³; comme elle est privée des exemples nécessaires, cette partie de la grammaire ne peut pas être utilisée.

Plus unitaire et plus explicite se présente la quatrième section (f. 30—42), où est illustrée la correspondance entre les échoi de la musique byzantine et les makams, à l'aide de formules mélodiques spécifiques et non par des échelles et tableaux.

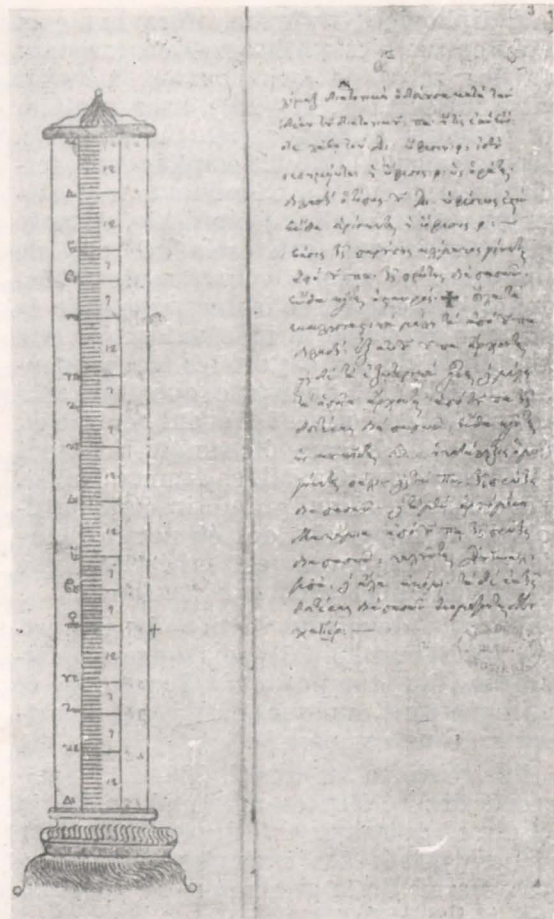
La cinquième section du manuscrit (f. 42—58) comprend « la Hermêneia de la musique » attribuée au « très-sage Joannes Plousiadēnos » (le XV^e siècle), également présentée sous forme de question et réponse. Par ailleurs cette Hermêneia, à son tour, est formée de plusieurs sections : dans la première (f. 42—48), l'auteur insiste sur les corps et esprits (somata et pnevmata), sur les sons (intervalles), l'ison étant considéré « le début, le moyen et la fin du chant »; dans la deuxième section (f. 48—55) il précise qu'elle représente « une autre Hermêneia du même auteur », où se trouvent des références sur la chironomie, sur les échoi authentiques, plagaux et moyens, de nouveau sur les esprits et les corps, les échoi, phthorai et grandes hypostaseis; dans la troisième section

(f. 55—58) — « une autre Hermêneia de la musique » — sont présentés les échoi plagaux, par diphonie, triphonie et tétraphonie. D'une façon générale, le texte de ces Hermêneiai n'a pas la limpidité et la cursivité souhaitées pour de tels ouvrages théoriques, où les problèmes traités, eux-mêmes les exigent. Toutefois, n'étant pas encore en possession d'une copie de la Hermêneia de Plousiadēnos pour comparer les textes, nous ne pouvons pas conclure.

IV. Avec le début du XVIII^e siècle apparaissent les premiers manuscrits musicaux ayant le texte littéraire en langue roumaine et avec eux les premières grammaires musicales, disséminées dans divers recueils conservés dans des bibliothèques et archives de Roumanie et d'ailleurs. Parmi ces grammaires, celle contenue dans le *Ms. rom. 61/BAR* de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine : *Psaltichie rumânească*, écrite par Filothei sin Agăi Jipei (Philothee, le fils de l'aga Jipa), en 1713, pourrait être considérée comme un prototype roumain¹⁴.

Les traductions de livres ecclésiastiques, au début du XVIII^e siècle, ont été nombreuses; pourtant elles étaient destinées plutôt à la lecture dans l'église et moins au chant; tout ce que le fidèle entendait et percevait du chant exécuté par le psalte au lutrin était en langue grecque, ainsi que le témoigne avec évidence le fonds entier de manuscrits gardés dans les bibliothèques de Roumanie¹⁵. *Psaltichia rumânească* de Filothei se présente en même temps comme un ouvrage d'une extrême nécessité et, d'autre part, d'une importance toute particulière, car c'est le premier manuscrit connu jusqu'à présent qui atteste l'existence du chant en langue roumaine. Cette première grammaire de la musique, « avec tout son métier » — ainsi que le précise Filothei dans la page-titre de son manuscrit (259 folios, in 4^o, 205+145 mm) — se déroule sur six pages (f. 68—70^v) et comprend des exposés sur l'ensemble des 14 signes diastématiques connus dans les propaideiai des siècles antérieurs, de même que sur les 32 signes chironomiques. Suivent les phthorai (« Les corruptions des échoi »), les martyriai, certaines combinaisons de signes diastématiques (avec la détermination de la grandeur des intervalles issus des combinaisons des signes), les apékémata (« intonations selon chaque échos »), un

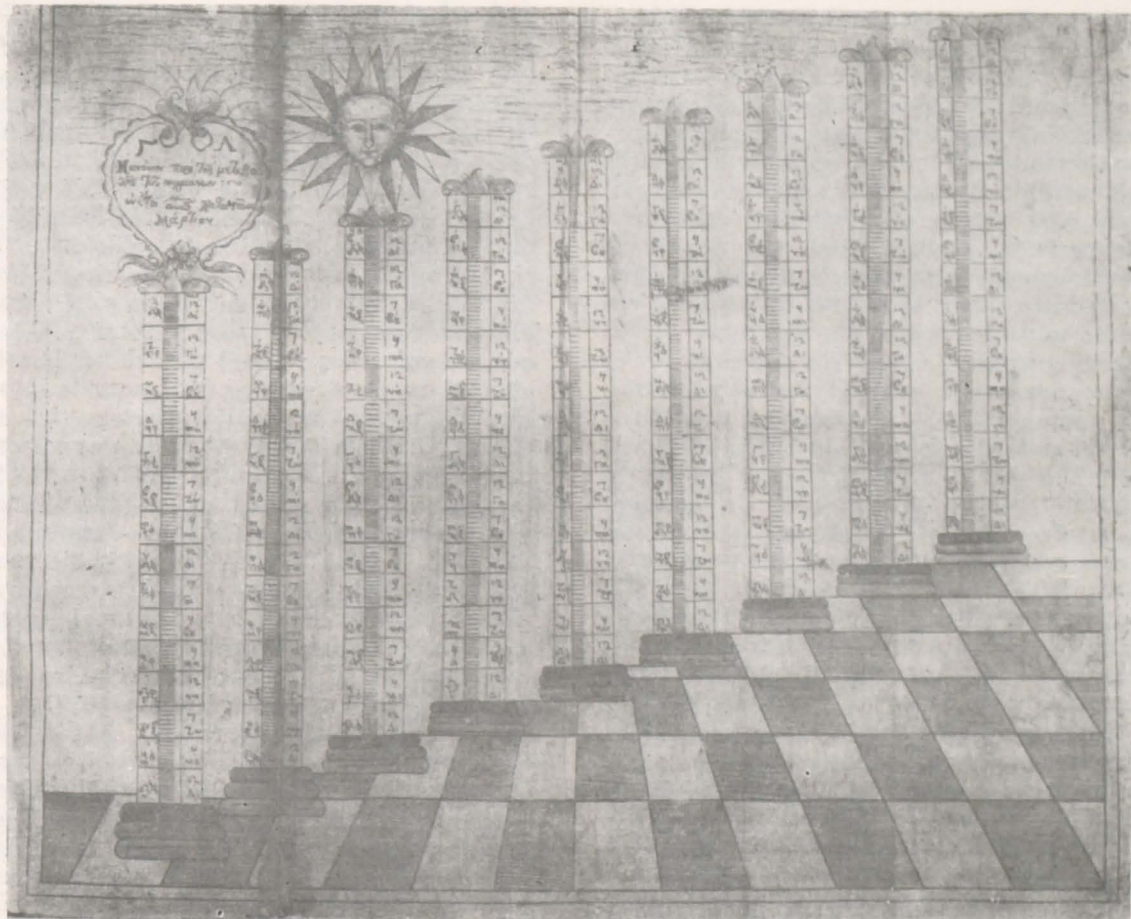
tropaire pour les disciples (apprentis) dans le 1^{er} échos authent, quelques exercices de solfiation et, pour finir, la roue des échoi, c'est-à-dire « les changements des échoi selon la roue ». Pour chaque échoi il montre la martyrie, en indiquant la formule mélodique et les syllabes mnémotechniques respectives — le tout écrit en rouge et en noir, avec une belle graphie correcte et claire, telle qu'on peut le remarquer dans les plus expressifs recueils des siècles antérieurs. Les signes diastématiques — simples et combinés — sont dessinés en tous points pareils à ceux qui figurent dans les grammaires des siècles XV–XVII; en fait exception le chamêlê, qui ne garde plus la graphie antérieure (en forme de x, précédé ou non de l'apostrophos), lui étant déjà attribué le dessin par lequel il pénétrera dans la séméiographie chrysanthique. Filothei n'établit aucun classement des signes chironomiques — rythmiques, simples, combinés, etc. — se contentant, seulement, de les aligner dans un ordre en quelque sorte subjectif, sans critères de subordination. Selon le classement de Lorenzo Tardo¹⁶, la propaideia que présente le manuscrit de Filothei serait une grammaire appartenant au 1^{er} type, qui a circulé surtout dans les manuscrits des XV^e–XVIII^e siècles. Ce type de grammaire sera agréé et adopté par la quasi-totalité des psaltécopistes roumains qui ont laissé dans leurs manuscrits une propaideia fondée sur la notation néobyzantine. Qui est ce copiste et d'après qui a-t-il assimilé sa grammaire musicale, voilà des questions sur lesquelles nous n'insisterons pas ici¹⁷. Nous ferons seulement la précision que tant les problèmes posés que la méthode d'organisation nous sont connus par les manuscrits d'il y a trois-quatre de siècle. Pourtant, ce qui maintient vif notre intérêt c'est le fait même que ces petites grammaires ont été traduites et copiées en roumain, confirmant par cette voie également l'existence de certaines écoles musicales roumaines au début du XVIII^e siècle. Celles-ci et la bonne tradition orale formeront le fondement de l'éducation musicale des psaltes de notre pays pendant plus d'un siècle — de 1713 à 1823, quand paraîtra à Vienne le premier *Théoreticon* musical imprimé en roumain sur le nouveau système chrysanthin de notation byzantine, œuvre de l'infatigable Macarie Ieromonahul¹⁸ (Macaire l'Hiéro-



Le Manuscrit gr. 850/BAR (ff. 2^v–3).

moine) et jusqu' en 1845 lorsque ce grand talent que fut le chantre Anton Pann imprimera sur ses presses *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericesti sau Grammatica melodică* (La base théorique et pratique de la musique ecclésiastique ou Grammaire mélodique). C'est à ce trio de personnalités — Filothei, Macarie, Anton Pann — que l'on doit non seulement l'acte de culture d'avoir roumanisé le chant d'Eglise, mais encore cet autre — d'avoir jeté les bases et organisé l'enseignement musical pendant plus d'un siècle et demi.

Revenant aux petites grammaires musicales roumaines du XVIII^e siècle, il faut montrer également qu'elles suivent, en général, le prototype de Filothei, avec certaines variantes insignifiantes touchant plutôt l'organisation que le fond. Nous n'en retiendrons ici que trois, que l'on peut identifier dans les manuscrits suivants¹⁹ :



Le Manuscrit gr. 850/BAR (f. 18) : "ΓΛ ~ Κανόνιον περί τῆς μεταβολῆς τῶν κλιμάκων ; ~ ἐν ἔτει σωιδ κατὰ μῆνα Μάρτιον" (G. L. — Règle pour le changement des échelles : — en 1819, dans le courant du mois de mars).

a) *Ms. rom. 1106* (f. 1–5^v) de la Bibliothèque Centrale Universitaire de Cluj-Napoca, écrit par un copiste anonyme au début du XVIII^e siècle²⁰.

b) *Ms. rom. 4305* (f. 4–7) de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, écrit par Radu Duma Braşoveanu en 1751 — une copie de la grammaire de Filothei, avec la roue des échoi en moins²¹.

c) *Ms. rom. 3210* (f. 1–10) de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, écrit par Naum Rîmniceanu in 1788 ; il contient une propaideia du type de celle de Filothei, à cette différence près que, dans la

partie finale, Naum Rîmniceanu introduit dans le texte « les transformations des huit échoi sous forme d'arbre », au lieu de la roue, tel que dans *Psaltichia rumânească*²².

V. Au sujet de l'impression de ces grammaires — plus ou moins grandes — jusqu'à la fin du XVIII^e siècle il n'y a plus aucun titre à signaler. Néanmoins, l'autrichien Franz Joseph Sulzer (?–1791) publie en 1781 — dans son livre : *Geschichte des transalpinischen Daciens* ...²³ — une ample étude concernant ce qu'il nomme la « Griechische Musik », prati-

quée à cette époque dans les églises orthodoxes des Pays Roumains. Quant à nous, ce qui présente de l'intérêt c'est la partie se rapportant à la théorie musicale de tradition byzantine, Sulzer s'inspirant probablement des nombreuses grammaires qui circulaient dans les manuscrits ou, peut-être même, des relations obtenues de certains psaltes, bons théoriciens et praticiens de cette musique. Ainsi, dans les paragraphes 171—190 du second volume nous trouvons des relations sur la séméiographie (signes diastématiques et chironomiques), les martyriai et phthorai, les formules mélodiques, les échoi authentiques et plagaux, la relation entre les échoi, etc. Par les deux tableaux (à la fin du volume) — l'un avec l'arbre du changement des échoi et l'autre avec la roue des échoi authentiques et plagaux (huit roues) — Sulzer s'est proposé de présenter dans son entier le système théorique de l'ancienne musique de tradition byzantine, tel qu'il était pratiqué à la fin du XVIII^e siècle dans les églises et les écoles de l'Orient orthodoxe. Cette étude reste pour nous une bonne source d'information²⁴, même si l'auteur n'a pas pleinement réussi à pénétrer et rendre dans toute sa clarté l'échafaudage théorique de cette musique, si complexe et à la fois si compliqué.

VI. *Le Manuscrit gr. 850* de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine — un travail théorique unique par sa structure — a éveillé notre intérêt sous trois rapports :

a) de l'historiographie : il est daté : « 1819, mois de mars » (f. 18), ce qui signifie qu'il anticipe les ouvrages théoriques chrysanthins connus jusqu'à ce jour (manuscrits ou imprimés)²⁵.

b) de la graphie : le schéma des échelles qui apparaît toujours au verso est chaque fois le même, d'où on pourrait conclure qu'il a été imprimé par un système de multiplication mécanique, écrits à la main étant seulement les noms des degrés et les chiffres qui indiquent la grandeur des intervalles.

c) du contenu : le copiste présente, au recto, les caractéristiques des échelles diatoniques, chromatiques et enharmoniques, déterminées par les phthorai connues dans la théorie de la musique ecclésiastique, ainsi que le nom du makam correspondant de la musique extérieure (externe). Du point de vue graphique, la structure des échelles est notée, sur la

page verso, dans la colonne verticale juxtaposée. Y sont présentées et numérotées 15 échelles, provenant de 13 phthorai tracées à l'incipit des pages respectives (f. 3—17), le tout étant rapporté à l'échelle disdiapason (l'échelle double ou « doublée » comme l'appelait Anton Pann). L'échelle du n° 7 (f. 9) se déploie d'après les règles de la diaphonie, tandis que celle du n° 8 (f. 10) selon les normes de la roue. Les échelles diatoniques de l'échos 4 sont déterminées par les trois phthorai placées comme suit : sur *pa* (ré) pour le style stichérarique (f. 3), sur *vu* (mi) pour le style hirmologique — le mode *legetos* (f. 4) et sur *di* (sol) pour le style papadique (f. 6). Sur le f. 8, le copiste précise la théorie de l'échelle chromatique-diatonique, c'est-à-dire l'échelle mélangée — comme il l'appelle — dans le cadre de laquelle seul un pentacorde (*pa-ke* = ré-la) du deuxième diapason est chromatique, le reste se déroulant selon l'esprit diatonique. En continuation, il présente les échelles enharmoniques des phthorai Agem (n° 11—12—f. 13—14), Nisabour (n° 14—f. 16) et Hisar (n° 15—f. 17). Une intéressante et suggestive planche de récapitulation, sur neuf colonnes verticales, comme élevées dans un temple de la musique éclairé par un soleil radieux, achève ce bref mais extrêmement dense travail écrit par un copiste anonyme qui connaissait à la perfection le nouveau système de notation, dit système de Chrysanthé, autrement dit la nouvelle théorie de la musique de tradition byzantine, celle-là même qu'est pratiquée jusqu'à ce jour selon ces principes justement.

VII. Nous ne saurions clore ces succinctes observations sur le fonds compact des grammaires musicales figurant dans les manuscrits gardés dans les bibliothèques et archives roumaines, sans en souligner quelques aspects caractéristiques :

a) La plupart des grammaires appartiennent aux types 1 et 2 de la classification de Lorenzo Tardo.

b) Dans toutes les grammaires on constate une identité de nomenclature, classification, graphie et sens des signes, ce qui nous permet de conclure que toute la théorie de la musique byzantine s'est gardée dans un cadre traditionnel, partout où elle a été pratiquée, le plus fréquemment par de petites grammaires impersonnelles, dont le contenu et structure établis par « le » ou « les » théoriciens anonymes,

ont circulé dans des copies d'après d'autres copies, pendant plus de cinq siècles.

c) Jusqu'au début du XVIII^e siècle, toutes les grammaires sont écrites uniquement en langue grecque, soit par des psaltes-copistes roumains, soit par des copistes étrangers. Par conséquent, tout l'enseignement musical, toute la théorie de la musique neumatique byzantine étaient faits en grec. A partir de l'an 1713 apparaissent des grammaires écrites en roumain; elles acquerront la priorité dans l'enseignement.

¹ Nous saisissons cette nouvelle occasion pour préciser une fois de plus qu'étant donné les nombreux aspects de l'évolution du chant byzantin traditionnel, la division en périodes établie pour l'histoire byzantine ne saurait être appliquée aussi à la notation neumatique; pour celle-ci, on retiendra le terme de chant byzantin rien que pour l'œuvre musicale notée jusqu'en 1453, alors que le terme de chant postbyzantin sera réservé pour l'œuvre créée et notée après la chute de Byzance.

² Il s'agit ici des signes chironomiques, des phthorai, des martyriai, des échoi, etc.

³ Une brève présentation des propaideiai qui se trouvent à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine a été réalisée par Sebastian Barbu-Bucur: a) *Propedii ale muzicii psaltice în notație eucuzeliană* (Propaïdeia de la musique psaltique en notation koukouzélienne), in *Studii și cercetări de istoria artei*, Bucarest, tome 21, n^o 1, 1974, pp. 27—39 (I) et tome 22, 1975, pp. 59—70 (II); b) Idem, *Manuscrise psaltice în notație neobizantină care conțin propedii, aflate în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România* (Manuscrits psaltiques en notation neobyzantine contenant des propaïdeiai et se trouvant dans la Bibliothèque de l'Académie Roumaine), in: *Glăsurile Bisericii*, Bucarest, année XXXIII (1974), n^o 9—10 (septembre—octobre), pp. 896—911; c) Idem, *Înălțămîntul psaltic pînă la reforma lui Hrisant* (L'enseignement psaltique jusqu'à la réforme de Chrysanthè), avec une Annexe où l'auteur présente un tableau contenant 59 propaïdeiai qui se trouvent dans les manuscrits de 11 bibliothèques de Roumanie, in: *Biserica Ortodoxă Română*, Bucarest, l'année XCVIII (1980), n^o 3—4 (mars—avril), pp. 481—509.

⁴ Les trois premières propaïdeiai de Putna ont été imprimées en fac-similé, dans la collection *Izvoare ale muzicii românești — Monumenta* (Sources de la musique roumaine — Monumenta). Voir: Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1985, pp. 206—230 (*Bibliografia muzicii vechi bizantine în România* / Bibliographie de l'ancienne musique byzantine en Roumanie). La quatrième propaïdeia, du Ms. B 283/BAR sera éditée dans la série Monumenta dans le cadre des publications *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz, Pologne.

⁵ Le texte en langue grecque de cette grammaire a été publié par Lorenzo Tardo Jeromonaco dans *L'Antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938, pp. 151—163; il est apprécié comme une très bonne illustration du premier type de didascalie byzantine. Dans « Etudes de paléographie musicale byzantine (I) » Bucarest, Ed. Muzicală, 1967, I. D. Petrescu fait d'amples références à la grammaire du Ms. Barb. gr. 300, et reproduit (pp. 168—174), en fac-similé, les apékémata notées sur les folios 11—15 du manuscrit.

d) Ces grammaires ont un rôle positif, non seulement pour la connaissance du système théorique de la musique byzantine, mais également pour l'approfondissement d'autres domaines sous le rapport historique, linguistique, paléographique et du système codifié; et ce, non seulement en ce qui concerne la Roumanie, mais aussi tous les pays qui ont pratiqué le chant d'Eglise et, en fin de compte, tous ceux qui s'occupent de la recherche et des moyens de décodage de l'ancienne musique notée à l'aide de neumes.

⁶ Lorenzo Tardo Jeromonaco, *op. cit.*, pp. 179—182.

⁷ Ștefan Bărsănescu, dans ses *Pagini nescrise din istoria culturii românești* (Pages inédites de l'histoire de la culture roumaine), Bucarest, Ed. Academiei, 1976, pp. 212—213, fait une grave confusion entre les manuscrits: le contenu de ce qu'il nome « méthodique » appartient probablement à un autre manuscrit, aucunement à la propaïdeia présente dans le Ms. III—88/Iași, qui fait l'objet de notre étude. De plus, ce manuscrit n'est pas un « Anastasimatairé rédigé par Manouel Chrysaphès », mais — selon les propres précisions du copiste (voir au f. 14 le titre de la rubrique) — un Mathimatarion, contenant les chants de quelques auteurs plus anciens et plus nouveaux, donc un manuscrit anthologique. Parmi les stichères qui s'y trouvent, à remarquer les 18 chants-anagrammes, l'œuvre de Ioannes Koukouzelès (14 chants), Ioannes Kladas Lampadarios (2 chants) et Manouel Chrysaphès (2 chants), qui peuvent être identifiées, du reste, dans les manuscrits de Putna (XV^e—XVI^e siècles).

⁸ La traduction et la transcription des textes grecs sont le résultat de notre collaboration avec l'helléniste Natalia Trandafirescu.

⁹ Par le mot « son » (phōnē) il faut comprendre « intervalle », puisque, ainsi qu'il est bien connu, les signes diastématiques indiquent seulement des intervalles: 1 (son) = seconde, 2 = tierce, 3 = quarte, 4 = quinte, 5 = sixte, 6 = septième, 7 = octave, etc. Ce qui est plus difficile à préciser, c'est leur qualité (dimension) — grand, petit, plus petit.

¹⁰ Une traduction ainsi qu'une étude de cette grammaire sont dues à Hrisanta Trebici-Marin (voir le manuscrit acquis par l'Union des Compositeurs et Musicologues Roumains en 1987 et enregistré sous le N^o d'inventaire 23.375). Une traduction plus ancienne de cette grammaire, résultat de notre collaboration avec l'helléniste Natalia Trandafirescu, fera l'objet un travail plus ample sur la recherche des anciennes grammaires de la musique de tradition byzantine en Roumanie (5 Propaïdeiai — traduction, transcription, fac-similé et étude comparative).

¹¹ Gr. Th. Stathis, *Les manuscrits de musique byzantine. Mont Athos. Catalogue des manuscrits de musique byzantine conservées dans les bibliothèques des monastères et des ascètes du Mont Athos*, 1975 (vol. 1), 1976 (vol. 2).

¹² Titus Moisescu, *A Catalog of those Engaged in the Art of Byzantine Music along Time* (Ms. gr. 923/BAR), in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, tome XXII, Bucarest, 1985, pp. 67—75.

¹³ « La musique extérieure » (ἡσυχαστικὴ ἐξωτερικὴ), hors l'Eglise, profane, composée conformément aux principes théoriques de la musique ecclésiastique.

Notes

¹⁴ Sebastian Barbu-Bucur, *Filotei sin Agăi Jipei-Psaltichie românească*, II: *Anastasimatar*, Bucurest, Ed. Muzicală, 1984, pp. 1–67, (*Izvoare ale muzicii românești*, vol. VII B).

¹⁵ Ce qui n'empêche pas de constater qu'il existe aujourd'hui encore des chercheurs qui continuent de publier des affirmations contraires à ce qui ressort du contenu réel des manuscrits musicaux de tradition byzantine se trouvant dans les bibliothèques et archives de Roumanie, ces affirmations propageant une toute autre conclusion que la vraie issue des manuscrits médiévaux et plus d'une fois publiée par nous. C'est ainsi le cas du passage ci-après, extrait de l'article *Lumina tiparului românesc* de Gabriel Ștrempel, paru dans *Magazin istoric* (Bucarest, année XXII, n° 11 (260), novembre 1988, pp. 18–21): « Pour bien comprendre l'exceptionnel mérite de Filotei, qu'il nous soit permis de rappeler que jusqu'à lui tous les chants psaltiques étaient composés sur des textes slavons et surtout grecs, les derniers apparaissant avec la deuxième moitié du XVII^e siècle. C'est ce qui explique pourquoi Mitrofan, imprimant à Buzău des livres de base du culte, n'a pu rendre en roumain que le typikon et certaines prières, le texte sur lequel on chantait restant en slavon ». Or, il a été prouvé que la langue de rédaction du texte littéraire des chants contenus dans les manuscrits musicaux en notation neumatique byzantine des XVII^e et XVIII^e siècles conservés en Roumanie, est le grec et qu'à partir de 1713 – l'année de la publication de *Psaltichie românească* de Filotei – le roumain pénètre toujours davantage. Il n'existe pas de ces deux siècles de manuscrits musicaux qui contiennent des chants sur des textes littéraires rédigés en slavon ecclésiastique. (Voir aussi à ce sujet: *Izvoare ale muzicii românești*. Vol. III – Documenta: Școala muzicală de la Putna – Manuscritul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna – « Anthologion », édition soignée, préfacée et annotée par Gheorghe Ciobanu, Marin Icnescu et Titus Moisescu, Bucurest, Ed. Muzicală, 1980, pp. 5–65; de même, tous les autres volumes (IV–VI) parus dans cette collection, ainsi que l'article *Limbile de cult la români în lumina manuscriselor muzicale* de Gheorghe Ciobanu, in *Mitropolia Banatului*, Timișoara, 1981, n° 7–9, et *Prolegomene bizantine – Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, de Titus Moisescu, Bucurest, Ed. Muzicală, 1985, pp. 19–20). D'ailleurs, il y a aussi certaines vieilles chroniques qui mentionnent qu'au milieu du XVII^e siècle, à Jassy et à Tirgoviște, au lutrin de droite on chantait en grec tandis qu'au lutrin de gauche on chantait en roumain. Voir pour ceci: *Le Voyage de Paul d'Alep en Moldavie et en Valachie (1653–1658)*, in: *Călători străini despre Țările Române*, vol. VI (Voyages étrangers dans les Pays Roumains), Bucurest, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976, pp. 1–306. Une mention similaire nous a été signalée par Elena Zottoviceanu, dans: Dimitrie Kereszturi de Dobo, *Acta dierum sub quibus illustras principes Georgius Rákoczi et Achatius Barczai una cum suis adhaerentibus intra et extra civitatem Szeben*

super regimine regni Transylvaniae contendunt [1659–1660], in: *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, N. F., vol. 19, n° 1–2, 1884, p. 294, où l'on précise: « On vient d'enterrer Monsieur Bajlmocz Peter, lequel ayant pratiqué la foi valaque, son enterrement suivit le rituel valaque, ainsi: le service même d'inhumation a eu lieu dans sa propre demeure, à la lumière des cierges de cire et officié en roumain... de sa demeure, le défunt a été accompagné, avec des chants en roumain et aux sons du clairon, jusqu'au cimetière du monastère de la Bienheureuse Sainte Elisabeth ».

¹⁶ Lorenzo Tardo Jeromonaco, *Op. cit.*, pp. 145–146.

¹⁷ On sait bien que ces petites grammaires impersonnelles ont circulé – en copie d'après d'autres copies – depuis le XIV^e jusqu'au début du XIX^e siècle.

¹⁸ Macarie Jeromonahul, *Opere*, I: *Theoreticon*, Bucurest, Ed. Academiei, 1976; soins de l'édition, étude introductive et translittération dus à Titus Moisescu.

¹⁹ Il y a encore d'autres manuscrits roumains avec des propaideiai en langue roumaine comme, par exemple: le Ms. gr. 795/BAR (f. 1–5) – XVIII^e siècle; le Ms. rom. 4443/BAR (f. 1–2^v) – XVIII^e–XIX^e s.; le Ms. rom. 5970/BAR (f. 4–7) – écrit par Acachie Jeromonahul du Monastère Căldărușani, en 1821.

²⁰ Hrisanta Trebeci-Marin, *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca* (Ms. 1106), Bucurest, Ed. Muzicală, 1985 (*Izvoare ale muzicii românești*, vol. VIII).

²¹ Sebastian Barbu-Bucur, *Filotei sin Agăi Jipei-Psaltichie românească*, op. cit., pp. 27–32.

²² Sebastian Barbu-Bucur, *Naum Rîmniceanu*, in *Studii de muzicologie*, vol. IX, Bucurest, Ed. Muzicală, 1973, pp. 147–194.

²³ Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bassarabiens*. Wien, bey Rudolph Gräffer, 1781 (Band I, II). 1782 (Band III), „Griechische Musik” – in Zweiter Band, p. 454–547, und in Tabula 3 („System von den acht Tonarten der heutigen Griechen”, fig. 1: l'arbre de changement des échoi); également, dans la Tabula IV („2^e System von den acht Tonarten der heutigen Griechen” – 8 roues avec la structure et le changement des échoi).

²⁴ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, second edition, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 3.

²⁵ *Le Manuscrit gr. 850/BAR* (f. 18): “Τ Α – Κανόνιον περί τῆς μεταβολῆς τῶν κλιμάκων: ~ ἐν ἑτέρι καὶ κατὰ μῆγν Μάρτιον” (« G. L. – Règle pour le changement des échelles: – en 1819, dans le courant du mois de mars »). *Le Manuscrit gr. 761/BAR* – une « Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique » selon le nouveau système – est écrit et daté comme suit: « Theodoros Gerasimou. 1820, Iassion ». Il est donc évident que pour la recherche de la théorie de la musique chrysanthine, il est également nécessaire d'avoir recours aux manuscrits conservés dans les bibliothèques et archives roumaines.

THE PENTEKOSTARION IN BYZANTINE MANUSCRIPTS

Ozana Alexandrescu

In order to define the Pentekostarion as a generic term, its etymology and linguistic derivatives should be determined. In Greek *πεντήχοντα* (cardinal number) means 50 and *πεντηχοστός*, -ή -όν (ordinal number) — the 50th, hence *ἡ πεντηχοστή ἡμέρα*, the 50th day. *Ἡ Πεντηχοστή (ἡμέρα)* or *τῆς πεντηχοστῆς ἑορτῆς* is the Greek for the feast of the Pentecost or Whitsunday, as the feast on the 50th day after Easter is also called.

The Romanian "Penticostar" covers two areas of meaning. The former refers to a liturgical period (between Easter and the Pentecost — Whitsunday) called the Pentekostarian period by the Eastern Church. The latter meaning is an equivalent of the Greek *Πεντηχοστάριον* and defines a certain category of liturgical book, a collection of texts for the Divine Offices conducted during the Pentekostarian period. This very same area of meaning — liturgical book — also covers the collection of chants including specific melodies performed during this period. In the old music of Byzantine tradition, until the reform of Chrysanthus of Madytos in the year 1814, the collection of chants — the musical Pentekostarion — only occurs in manuscripts.

In the preface to the Greek edition of the 1836 Pentekostarion, Bartholomaios Koutloumousianos provides yet another explanation for calling the liturgical book, thus making it clear that in the Office of the feasts within the Pentekostarian period some Troparia are sung preceded by the first verset of David's Psalm 50. After this verset of Psalm 50, repeated as a link between various Troparia, they are also called "Pentekostaria", whence the extension of the name Pentekostarion to the liturgical book.

2. THE PENTEKOSTARIAN PERIOD

The 50-day liturgical interval, also called the Pentekostarian period, originates in the ancient Near East. The calendar of the Accadian and Northern Mesopotamian civilization was divided into 50-day periods. This pentecontadic year was also the oldest Hebrew calendar¹. In the early

Christian centuries, the structure of the ecclesiastical year and the pattern of feasts to be celebrated by the new cult confronted the Church with difficulties, due to the confluence of four calendars: the official Judaeo-Talmudic one, the old Hebrew year, the order of the liturgical calendar in the beginnings of Christianity to which the Julian and Gregorian styles were added. In the end, the Orthodox ecclesiastical year resulted from a pseudomorphosis of the two Hebrew calendars.²

The final separation of the Christian ecclesiastical year from the Jewish liturgical calendar was decided by the Council of Nicaea in the year 325.³ Nevertheless, as late as the fourth century, the Church had not yet accurately established some feasts, nor the intervals between them, since the Christian ecclesiastical year did not coincide with the Jewish liturgical calendar. The Christian cult took over only part of the Jewish feasts, which they re-interpreted in terms of content and signification in compliance with the new cult. Of the assimilated feasts, two events in the Christian ecclesiastical year rank first in importance: Easter and Whitsunday. Early reference to the feast of the Pentecost proves how old this feast is. Tertullian (the 3rd century) considers the day of Pentecost as great a feast as Easter: "Paschae diem significat et Pentecostes qui est proprie dies

festus. Eadem immunitate a die Paschae in Pentecosten usque gaudeamus"⁴. The same author regards the Paschal period of 50 days, between Easter and the Pentecost, as one liturgical period "latissimum spatium" alone (*De baptismo*, CXIX). Eusebius, bishop of Caesarea between 313–340, the founder of ecclesiastical historiography, in his *De solemnitate paschali* considers the feast of Pentecost as the end of the whole period of Paschal feast.⁵ Yet, reference is also made to a double celebration on the 50th day after Easter: the Pentecost and the feast of the Ascension (τῆς τεσσαρακοστῆς τῆς ἀναλήψεως), fixed on the 40th day after Easter. Starting from the term τεσσαρακοστή ἡμέρα (the 40th day), the fixing of this period and its recognition in the ecclesiastical year, became a source of confusion since there existed also a 40-day period preceding Easter and corresponding to Lent. Toward the end of the 4th century, the meanings of the term Quadragesima and of its Greek counterpart τεσσαρακοστή were established. Moreover, the overlapping feasts – The Ascension and Whitsunday (Pentecost) – were fixed as distinct feasts. The journal of the pilgrimage of the nun Etheria to Jerusalem also dates back to this period (cca. 385). The description of resplendently celebrated feasts in this important centre of the new religion only mentions the feast of Pentecost without including the Ascension, which confirms the final separation of the two feasts at the end of the fourth century.⁶

Yet the liturgical period of the Pentekostarion continues with seven more days after the feast of Pentecost, until All Saints' Sunday.

The name Pentecontade, derived from πεντήκοντα, only considered the ten-day periods, as the translation of the Old Testament made by 72 interpreters is called the Septuaginta (of the 70)⁷.

3. THE PENTEKOSTARION – A LITURGICAL BOOK

The Pentekostarion liturgical book is the book for the liturgical Office in the Pentekostarion period.

It consists of texts (Stichera, Resurrection Stichera, Troparia, Hirmi, Lauds, etc.) to be chanted during various Offices (Vespers, High Vespers, Litany, Matins,

Liturgy) for all the feasts celebrated during the 57-day period, between Easter Sunday and All Saints' Sunday.

The feasts contained in the Pentekostarion liturgical book are the following: Sărbătoarea Paștilor

Κυριακὴ τοῦ Πάσχα
(Easter Sunday)

Duminica Antipasha sau a Tomii

Κυριακὴ τοῦ Ἀντίπασχα (τοῦ Θωμᾶ)
(First Sunday after Easter or Low Sunday)

Duminica a treia după Paști – a Mironosițelor

Κυριακὴ τῶν Μυροφόρων
(Second Sunday after Easter)

Duminica a patra după Paști – a Slăbănogului

Κυριακὴ τοῦ Παραλύτου
(Third Sunday after Easter)

Înjumătățirea Cincizecimii – miercuri în săptămîna a patra după Paști

Τετάρτη τῆς Μεσοπεντηκοστῆς
(Wednesday of Mid-Pentecost)

Duminica a cincea după Paști – a Samarinenicii

Κυριακὴ τῆς Σαμαρείτιδος
(Fourth Sunday after Easter)

Duminica a șasea după Paști – a Orbului

Κυριακὴ τοῦ Τυφλοῦ
(Fifth Sunday after Easter)

Înălțarea Domnului – joi în săptămîna a șasea după Paști

Πέμπτη τῆς Ἀναλήψεως
(The Lord's Ascension – Thursday, sixth week after Easter)

Duminica a șaptea după Paști – a Sfinților Părinți

Κυριακὴ τῶν ἁγίων Πατέρων
(Sixth Sunday after Easter)

Duminica Cincizecimii – a Rusaliilor

Κυριακὴ τῆς ἁγίας Πεντηκοστῆς
(Whitsunday)

Duminica tuturor sfinților

Κυριακὴ τῶν Ἀγίων Πάντων
(All Saints' Sunday)

In addition to these feasts, the Pentekostarion period sometimes covers feasts included in other categories of liturgical books. These are the fixed feasts which happen to inter-range within those of the Pentekostarion, given that the days of Easter and all other Pentekostarion feasts vary.

The first edition of the Pentekostarion in Greek was printed in 1544 in Venice by John Antonio and Peter de Nicolinis de Sabio.⁸ This was followed by the Pen-

tekostarion also coming out in Venice in 1552 from the press of brothers Andrea and Jacob Spinelli, and by the 1568 edition, probably printed by the aforesaid Spinellis.

The 1579 edition bears the following inscription :

Τὸ παρὸν βιβλίον τετύπεται Ἑνετί-
ησιν ἐγγὺς Ἰακώβου τοῦ Λεογγίνου, ὅπερ
περίχει πλεῖστα Τροπάρια, Ἰδιόμελα, Κανόνας
τε καὶ Συναξάρια, ἃ, συλλεχθέντα νῦν ἐκ
πολλῶν καὶ καλῶν βιβλίων, οὐκ ἦσαν ἐν τοῖς
ἄλλοις τοῖς προτυπωθεῖσι παρὰ τῶν ἄλλων
Πεντηκοσταρίοις

("The present Book has been printed in Venice, at Jacob Leonginos' containing therein diverse Troparia, Stichera Idiomela, Kanons and Synaxaria, hereupon gathered from diverse good books, have never occurred in other Pentekostaria, by others printed before")⁹. Leonginos' Pentekostarion was the first to incorporate the Synaxaria and texts for the feast Ζωοδόχος πηγῇ, created by Nikephorus Kallistos Xanthopoulos.¹⁰ During the first half of the seventeenth century, beginning with the 1600 edition until the one in 1642, the Pentekostaria came out from the press of the brothers Antonio and Petros Pinelli, in Venice. There followed the 20 editions also printed in Venice, beginning with the one dated 1681 until the nineteenth century (1832), by Nikolaos Glykys, Nikolaos Saros and the brothers Dimitrios and Panos Theodosiou, all from Ioánnina¹¹. Of course, a host of other editions continued to come out up to the modern age.

An important problem of the Pentekostarion regards its content.

The research carried out on Pentekostaria — both musical manuscripts and printed texts — revealed a disagreement in content, i.e. the inclusion of feasts belonging to the Triodion into the Pentekostarion: the Saturday of Lazarus, Palm Sunday, Passion Week, which precede Easter.

The first printed Pentekostaria to come out in the Romanian provinces allow us to state that this liturgical book changed in content structure in the second half of the seventeenth century.

The Pentekostarion printed in Tirgoviste in 1649, at the order of Lady Elena,

Matei Basarab's wife, is entirely in Slavonic and bears the following title :

Τριώδιον ἡ ἐστὶ τριπῆσνεα, εἶς ὁν κελῖκον
Πεντηκοστήναις πεντηκοστήριον. ἔκθ' ἐστὶ πεντα-
κοστήναις ὀνομαζόμεναι. ("Triodion, which is to
mean Threeodes of the Great Holy Pen-
tekost, also called the Fifty Days")¹². The book begins with the feast the Saturday of Lazarus, includes Palm Sunday and the Passion Week, contains the Office of Easter and continues with the other feasts in the Pentekostarian period. In Buzău, in 1701, a new Pentekostarion "s-au tipărit din porunca Preluminatului Domn Ioan Constantin Basarab Voivoda" ("hath been printed at the order of His Highly Enlightened Lord Ioan Constantin Basarab Voivoda")¹³. This is Slavonic-Romanian and contains the Office in Slavonic, the Typikon rules together with the Synaxaria in Romanian, and begins at Easter.

From the entirely Slavonic Pentekostarion in Tirgoviste, 1649, which also includes feasts pertaining to the Triodion period, entitled Triodion-Pentekostarion, up to the Slavonic-Romanian one in Buzău, 1701, which no longer contains these feasts, that is during this half-a-century interval separating the first editions a change in contents has probably occurred.

The next edition is dated and located 1743 Bucharest, and marks an important event, i.e. the "Romanian rendition" of liturgical texts, in the wide-ranging process, which was highly representative for the eighteenth-century national culture. The Bucharest 1743 edition bears the following title: "Penticostarion ce are intru sine slujba ce i să cuvine care acuma întâi s-au tălmăcit pre limba rumânească și s-au tipărit în zilele prea înălțatului Domn Io Mihai Racoviță Voievod" ("Pentekostarion within itself containing the proper Office now for the first time translated into the Romanian language and printed during the days of the Highly-Exalted Lord Io Mihai Racoviță Voievod")¹⁴ and is the first Romanian Pentekostarion. The preface written by Metropolit Neophytes stresses the dominant tendency in the Romanian provinces during the eighteenth century, namely to encourage cultural development in Romanian. In order to support this idea, we should stress that until the Romanian edition came out, the Pentekostarion, "(being in the Slavonic language (...))

appeared as a barred garden and a sealed fount" ("fiind pre limba slovene[a]-scă (...) se vede[a] ca o grădină închisă și ca o fîntină pecetluită")¹⁵. This significant cultural act was carried out with the contribution of Damascene, Bishop of Rîmnic, who, "meaning to bring it to light for all to understand (...) translated it from the Slavonic into the Romanian language"¹⁶.

Until modern times, several editions of the Pentekostarion came out, all structured like the 1701 edition (beginning at Easter). Following the 1743 edition, the first Romanian one, Pentekostaria were printed in Bucharest in the following years: 1747, 1768, 1780, 1782, 1783, 1800, 1820. In Rîmnic, the Pentekostarion came out 1742, 1743, 1767, 1785 and in Iași in 1753 and 1800. In Transylvania, Pentekostaria were printed in Blaj (1762, 1768, 1769, 1780, 1786, 1808) and Sibiu (1805)¹⁷.

Although, since 1701, the Pentekostarion as a liturgical book has Easter at the head of its content, the Pentekostaria musical manuscripts maintained for a long time the old structure including chants destined for the feasts belonging to the Triodion period. Thus, in *Ms. rom. 61* from 1713, *Ms. rom. 4305* from 1751, and *Ms. rom. 2219* from 1767, the opening feast of the Pentekostarion is the Saturday of Lazarus.

Our research is based on a collection of 16 manuscripts of the seventeenth and eighteenth centuries, now warehoused off at the Library of the Romanian Academy (hereinafter B.A.R.): *Mss. rom. 61, 4305, 2219; Mss. gr. 41, 100, 130, 416, 626, 660, 663, 681, 670, 762, 841, 899, 1499*.

4. THE PENTEKOSTARION — AN ANTHOLOGY OF CHANTS

The musical Pentekostarion — the collection of chants comprising melodies having for a literary text the texts of the Pentekostarion liturgical book — has a particularity as compared to other categories of manuscripts of Byzantine music: the Pentekostarion as an anthology of chants does not contain a fixed repertory as in the manuscripts in the category of the Anastasimatarion, the Book of Katabasii, etc. There is no equivalence between the two Pentekostarion anthologies, i.e. the texts anthology of texts and the

anthology of chants. The musical Pentekostarion does not overlap with the book of Pentekostarion, since not all the texts in the liturgical book have a corresponding melody in the book of chants. For instance, in the text Pentekostarion, for one Office — the High Vespers — on the second Sunday after Easter, there are 25 texts to be sung. In *Ms. rom. 61* for all the Offices during the whole feast there are only five chants. Due to this fact, the musical Pentekostarion is a freely structured collection of chants, each author being allowed to select another text for composing a melody.

Moreover, another situation occurs in this type of anthology, i.e. musical variants. Considering the freedom of text choice, several authors selected the same text from the liturgical Pentekostarion. Therefore the manuscripts have different melodies for the same literary text. The existence of Pentekostarion chants in manuscript form alone allows yet another possibility of free choice. Beside observing the tradition, the representation of certain feasts in accordance with their importance for the respective liturgical period, the selection was often influenced by the copyist's preference for certain chants or variants of the same chant. The ways in which the musical Pentekostarion was compiled clearly reveal that no manuscripts can be identical except when they are copies of the same manuscript. (For instance, *Ms. rom. 4305* contains the same chants as *Ms. rom. 61*). Since no compulsory repertory exists for the Pentekostarion category, the number of chants for a certain feast varies from manuscript to manuscript. We shall now compare the number of chants occurring in various manuscripts for the same feast: for the second Sunday after Easter *Ms. rom. 61* has 5 chants, *Ms. gr. 841* — 1 chant, *Ms. gr. 1499* — 7 chants. For the Wednesday of Mid-Pentecost, *Ms. rom. 61* has 3 chants, *Ms. gr. 130* — 12. For the feast of the Ascension, *Ms. rom. 61* has 10 chants, *Ms. gr. 416* — 4, and *Ms. gr. 130* — 18. There are nevertheless manuscripts the contents of which is almost as similar as that of copy-manuscripts; for instance: *Mss. gr. 41, 1499, 899, 762 and 130* in which a limited number of chants do not appear in all the five manuscripts. In this instance we assume the existence of a common model for compiling the col-

lection. The analysis of the music in these Pentekostaria reveals two different sources considered as a model. The identical or slightly varying incipit of chants casts *Mss. gr. 41, 1499* and *899*, into one group and *Mss. gr. 762* and *130* into another. That the copyist could select from several manuscripts a certain melody for the same text derives in the situation of musical variants. We put forth as an example the chant "Împărate cerese" (Βασιλεῦ οὐράνιε) for the Pentecost feast, which only preserves the Echo of the chant (2 pl.), while the melody is different in *Ms. rom. 61*, *Ms. gr. 130*, *Ms. gr. 660*, *Ms. gr. 841*.

As an anthology of chants the Pentekostarion does not occur as an independent manuscript bearing this title. More often than not it is the last part of a Sticherion or it is included in the Anthology. In the collection of old Byzantine manuscripts in Romania, the musical Pentekostarion is sometimes appended to Sticheria (*Ms. gr. 953* — the thirteenth century and *Ms. gr. IV-39* Iași, the fourteenth century), or to anthologies of the seventeenth and eighteenth centuries. In the fifteenth and sixteenth century manuscripts at Putna Monastery, fewer chants can be identified, such as certain Stichera, the Easter Troparion, the first chant, Hirmus from the Easter Canon¹⁸.

Research on the musical Pentekostarion revealed three situations in which chants were included in a collection. There exist organized Pentekostaria, structured according to the order of feasts during the liturgical period, which include chants for all these feasts, having the following title indication in the beginning: "Începutul Pentekostarului" (ἀρχὴ τοῦ πεντηκοσταρίου).

The Sticheria *Ms. gr. 416/f 228*, *Ms. gr. 1499/f 413*, *Ms. gr. 762/f 403*, *Ms. gr. 899/f 354* bear the indication "The beginning of the Pentekostarion". Also, *Mss. rom. 61, 4305* and *2219*, which are Anthologia, mark the beginning of the Pentekostarion collection with a title. Another situation is given by the manuscripts where the Pentekostarion is organized, contains chants for all the feasts of the liturgical period observing their order, but bears no title indication. The copyist does not mention the beginning of the Pentekostarion, so that the category of manuscript is only distinguished by its contents. Such a situation occurs, for instance, in *Ms. gr. 626* and *Ms. gr. 660*.

In yet another situation, the chants of the Pentekostarion occur in various manuscripts (Sticherion, Hirmologion, Anthology) in an unorganized manner, only for some of the feasts in the liturgical period, or entirely isolated, as in *Mss. gr. 100, 663, 670, 686*. In such a case, the chants are identified only on the basis of the feast indication.

The category of the Pentekostarion as a chant collection raises some problem regarding the content, namely the inclusion of chants for Easter. Some Pentekostaria begin with the Saturday of Lazarus, contain chants for Palm Sunday and Passion Week followed by Low Sunday, without including chants for Easter (*Ms. rom. 61, 4305*, *Ms. gr. 660*). There are instances in which the Pentekostarion begins with the Low Sunday feast (*Mss. gr. 130, 626, 41, 899, 762*). There are also Pentekostaria beginning with the Saturday of Lazarus, containing one chant ("Ziua Învierii", Ἀναστάσεως ἡμέρα) for Easter and continuing with Low Sunday (*Ms. rom. 2219*, *Ms. gr. 841*). The fourth possibility for structuring the content is the one beginning with Easter, but containing only one chant for this feast (*Mss. gr. 416, 1499*).

During the Pentekostarion period, Easter is the most significant feast, and also the most important feast in the Christian ecclesiastical calendar.

Thus, the immediate question concerns the lack of chants for this feast in the musical Pentekostarion or of its representation by one chant when the feast is not altogether omitted. In order to explain this problem, H. J. W. Tillyard puts forth two assumptions.¹⁹ The first regards the existence of the Pentekostarion as an independent manuscript, a separate book whose beginning is lost (the beginning containing the chants for Easter). The second regards the shortening of the Office in the monastic service, the chants being thus no longer sung. As these assumptions are apparently groundless, they will not be adopted here.

The present paper puts forward an explanation based upon research, viz., the existence of chants for Easter in other categories of musical manuscripts (Anastasimatarion, Book of Katabasiai, Anthologion, etc.). In the Romanian manuscripts *61* and *4305*, the Easter chants are not included in the Pentekostarion, since they

are included in the category of the Anas-tasimatarion and the Book of Katabasiai in these Anthologies. The following chants can be identified in the Anastasimatarion: the Resurrection Stichera (*Ms. rom. 61*, f 75–77^v, Echos 2 Authentic) and the Laud chants at Morning Office.

The Book of Katabasiai (*Ms. rom. 61*) contains: the Resurrection Troparion, the Resurrection Kanon, with the respective Katabasia, the Kontakion with all the Hirmi, etc.²⁰

Romanian manuscripts probably followed the tradition of Greek ones, since the Easter chants in the latter manuscripts do not appear in the Pentekostarion, but in other categories of manuscripts (e.g. *Ms. gr. 136* — Anthology — f 196^v — Katabasiai sung on Easter Sunday — Echos 1 a: *Ms. gr. 791* — Hirmologion — f 11^v — Easter Kanon — Echos 1 a).

Given the large number of possible ways of compiling a Pentekostarion collection of chants, we cannot accurately give a complete repertory of this manuscript category.

Nevertheless, in the present paper we have considered as a possible model of Pentekostarion the collection in *Ms. rom. 61*, by Filothei sin Agăi Jipei, of 1713. The Pentekostarion in this manuscript is organized, with an unitary and complete structure, contains chants for all the feasts in the liturgical period, and observes the order of the Pentekostarion-cult book. The 1713 Anthology is also the first manuscript in Romanian, thus marking a highly significant moment for the Romanian culture of the eighteenth century. Filothei sin Agăi Jipei made a “Romanian rendition” of the liturgical chants, his work being not a mere translation of chant texts from Greek, but a creative version, given that the melodies were cast in emulation of the Romanian language.²¹ The first Romanian Anthology became a model for the psaltists compiling chant collections in Romanian during the eighteenth century (e.g. *Ms. rom. 4305* in 1751, *Ms. rom. 2219* in 1767, etc.).

Therefore, taking *Psaltichie rumânească* (*Romanian Book of Church Chants*) by Filothei sin Agăi Jipei as a model for Romanian manuscripts, we compared the Pentekostarion collection in this Anthology, together with *Ms. rom. 4305*, with the Pentekostaria in Greek manuscripts.²²

The liturgical book Pentekostarion is an essentially Studite work (from the Studion Monastery, founded in the fifth century in Byzantium). Traditionally, the creation of the Pentekostarion is connected with the name of Theodore of the Studion. There were also other hymnographers, authors of texts in this book, considered to belong to the Studion Monastery.²³ These are: Arsenius, Cyprian, Theophanes Studites and Joseph Studites, brother of Theodore. This Joseph was probably from Thessalonike, since the Pentekostarion mentions an author by the name of Joseph of Thessalonike. Another author appearing in liturgical books under different names is John Damascene. This great hymn-writer is also mentioned by the name of John the Monk or John Arklas.

Liturgical books did not preserve the names of all the text authors, therefore only the Kanons and Stichera Idiomela continued to be ascribed to a certain hymn-writer. The liturgical book Pentekostarion gives the names of the following text authors:

- for Easter — Stichera by Anatolius, a Kanon by John Damascene and a Kanon by Nikephorus Kallistes Xanthopoulos;

- for the First Sunday after Easter (Low Sunday) — Idiomela by John the Monk and Anatolius, a Kanon by John Damascene;²⁴

- for the Third Sunday after Easter — Stichera Idiomela by Anatolius, Koumoulas, and Kosmas the Monk, a Kanon by Theophanes, another one by Andrew of Crete (seventh century);

- for the Fourth Sunday after Easter — Stichera by Anatolius, Koumoulas, and a Kanon by Joseph of Thessalonike;²⁵

- for the Wednesday of Mid-Pentecost — Stichera Idiomela by John the Monk, Anatolius and Germanus, and a Kanon by Theophanes and another one by Andrew of Crete;

- for the Fifth Sunday after Easter — Stichera by Anatolius, Germanus, and a Kanon by Joseph of Thessalonike;²⁶

- for the Fifth Sunday after Easter — Stichera by Anatolius and a Kanon by Joseph of Thessalonike;

- for the Ascension — a Kanon by John the Monk and another one by Joseph of Thessalonike;

— for the Sunday of the Holy Fathers — Stichera by Georgius of Nicomedia, and Kanons by John the Monk, Theophanes and Arsenius.²⁷

— for Pentecost — Stichera by Emperor Leo VI and Kanons by John Arkla (Damascene), Kosmas the Monk and Theophanes;

— for All Saints' Sunday — Stichera by Anatolius.²⁸

The authors of Pentekostarian melodies remained anonymous for most of the chants. A chant anthology, even though another is named immediately after the title (e.g. εἰρμολόγιον (...) περιέχον πάντας τὰς καταβασίας προσόμια καὶ ἄλλα τινα ἀναγκαῖα σύνθεσις κυρ πέτρου λαμπαδαρίου. *Ms. gr. 100*, f 17), cannot be wholly ascribed to that author. The mention may refer either to the author of the first chants, or to the one compiling the collection whose contents includes also the names of other authors. In the Pentekostaria of the manuscripts under examination, some chants, in very limited number, give the author's name to the melody. In *Ms. gr. 100*, f 179 — Chrysaphes the Young for the chant Βασιλεὺ οὐράνιε; Peter Lampadarios of Peloponnesos and Jacob Protopsaltes are the authors of two chants for All Saints' Sunday from the Pentekostarion *Ms. gr. 416*; Germanus Neon Patron is the author appearing in the Hirmologion *Ms. gr. 686* with a Kanon for Pentecost Sunday, f 135^v and an Easter Kanon, f 155^v. In the Sticheraion ascribed to Germanus Neon Patron (*Ms. gr. 130*), the Pentekostarion section gives no author, but names of authors do occur throughout the remainder of the anthology. The mention of Germanus Neon Patron's name probably only means that he compiled the collection, selecting melodies belonging to various authors together with compositions of his own.

Another collection where no author names occur is the Pentekostarion in *Ms. rom. 61*. Filothei sin Agăi Jipei neither signed as an author nor did he give the name of any author known from Greek anthologies. Therefore we are unable to wholly ascribe the Pentekostarion to Filothei. Moreover, it is very difficult to ascertain whether any of this collection melodies originates in a Greek anthology. In the complex process of the "Romanian rendition" of the chants, Filothei's own

contribution is remarkable. Beside translating the literary text into Romanian, Filothei also worked upon the music of the Byzantine melodists in the Greek collections which served as a model in his compiling *Psaltichie rumânească*. As an example of Filothei's own contribution to the "Romanian rendition" of the chants, we mention the melody Δεῦτε λαοί ("Veniți noroadelor" — Echos 4 pl.) which is the same in *Ms. gr. 130*, f 336^v, *Ms. gr. 660*, f 173^v, *Ms. gr. 1499*, f 430—40, *Ms. gr. 626*, f 162, *Ms. gr. 841*, f 68, *Ms. gr. 899*, f 406^v, 762, f 434, 41, f 150^v.

Filothei's melody has a long incipit, identical to the one in Greek manuscripts; until the end, there follows an alternance between passages of his own and passages corresponding to the melodic line in Greek manuscripts, which allows us to follow and recognize the chant fragmentarily.

Mention of the author of the melody is highly important in dating the manuscript and determining its circulation. Since the names of text authors belong to a very old period (seventh-ninth centuries), the mention of melody authors — of *melourgoi* — composers — can be of help in dating the manuscript albeit approximately.

6. THE PENTEKOSTARION MUSIC

Pentekostarion chants join the chants in other collection in illustrating an important area of Byzantine cultural tradition, viz. musical art.

The music preserved in Byzantine manuscripts bears evidence of this art flourishing for almost one thousand years. Its spirit, bringing together the balanced sobriety and serenity on the one hand, and the deeply lyrical effusion on the other, pervades all its modalities of expression, from simple forms, such as the Troparion and the Stichera, to far-spanning ones, such as the Kontakion and the Kanon.

A characteristic of old Byzantine music is the one defining Byzantine art in general, i.e. the concern for observing canons and strictly preserving tradition. Nonetheless, music, the living art, managed to blend harmoniously the tradition-inspired legacy with the spontaneous work of renewing breadth. In the archetypes of musical creation, the new element has always been introduced smoothly,

without disrupting the melodic line developing in compliance with the traditional canons. This fact permitted the identification of a chant in manuscripts separated by several centuries. The musical text can be recognized, since the changes occurring in time did not alter the melodic line in its basic structure. Yet, it is not possible for some melodies circulating over hundreds of years to overlap completely.

As regards the Pentekostarion music, the present paper is concerned with its origins, and attempts to establish a relationship between chants, in order to show

that in the Byzantine tradition a musical text accompanied by its literary counterpart can endure for centuries without losing its identity.

Examining the Pentekostarion music in *Monumenta Musicae Byzantinae* (according to Codex Peribleptus dating from the thirteenth century²⁹), following the chants with known author, we identified the same melodies in manuscripts of the seventeenth and eighteenth centuries. Thus we could determine the relationship between the following chants (see the Table):

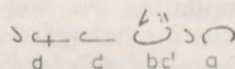
No.	Title of the chant	Echos	Author	MSS	folio
1	Τῶν θυρῶν κεκλεισμένων Fiind uşile incuiate	1 a	John the Monk	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 762 Gr. 899 Gr. 1499	118 317 403 354v 404—414v
2	Μεθ' ἡμέρας ὀκτῶ τῆς ἐγέρσεως După opt zile ale Învierii	1 a	Anatolius	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 762 Gr. 899 Gr. 1499 Rom. 61	118 317 403v 355v 404—414v 237
3	Τῶν θυρῶν κεκλεισμένων Fiind uşile incuiate	2 pl	John the Monk	Gr. 41 Gr. 899 Gr. 1499	119v 359 406—416
4	Ἀψαι Θωμά τῇ χειρὶ Atinge-te, Tomo	4 pl	Anatolius	Gr. 130 Gr. 762	319 406v
5	Αἱ μυροφόροι γυναῖκες ὀρθρὸν βαθέως Muierile ceale de mir purtătoare	2 a	Koumoulas	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 762 Gr. 899 Gr. 1499	123 319v 408v 364 v 408—418v
6	Αἱ μυροφόροι γυναῖκες τὸν τάφον Muierile ceale purtătoare de mir	2 pl	Kosmas ³⁰	Gr. 41 Gr. 899 Gr. 1499 Rom. 61	124v 367v 409—419v 240v
7	Μετὰ φόβου ἦλθον γυναῖκες Cu frică au venit femeile	1 a	Anatolius	Gr. 41 Gr. 1499	125 410—420
8	Ἀταφος νεκρός Mortul ne-ngropat fiind	1 a	Anatolius	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 762 Gr. 899 Gr. 1499	126 321 411v 369 410—420v
9	Ἀνέβη ὁ Ἰησοῦς Suitu-s-au Iisus	1 pl	Koumoulas	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 762 Gr. 899 Gr. 1499 Rom. 61	126v 321v 411v 370 411—421 242
10	Ἐπὶ τῇ προβατικῇ La scâldătoarea oilor	1 pl	Koumoulas	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 762 Gr. 1499	127 322 412v 411—421v
11	Ἐν τῇ στοᾷ τοῦ Σόλομον În foişorul lui Solomon	4 pl	Methodius	Gr. 130 Gr. 660 762	322v 160v 413
12	Ἐν τῷ ἱερῷ ἐπέστης Înjumătăţindu-se praznicul	1 a	John the Monk	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 762 Gr. 1499	129 323v 414v 413—423

No.	Title of the chant	Echos	Author	MSS	folio
13	"Οτε τὸ μέσον τῆς ἑορτῆς Cind a sosit Injumătățirea	2 a	John the Monk	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 762 Gr. 1499	129v 323v 414v 413—423v
14	"Οτε παρεγένου ἐν ἱερῷ Cind ai venit in templu	2 a	John the Monk	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 762 Gr. 1499	130 324 415v 414—424
15	Μεσούσης τῆς ἑορτῆς Injumătățindu-se praznicul	3 a	Germanus	Gr. 41 Gr. 1499	130v 414—424v
16	Κύριε πρὸ τοῦ ἀχράντου Doamne, mai-nainte de preacinstita cruce	4 a	Anatolius	Gr. 130 Gr. 762	324v 416
17	Τῆς ἑορτῆς μεσούσης Doamne, mai-nainte de preacinstită Patima	2 pl	Anatolius	Gr. 41 Gr. 660 Gr. 899 Gr. 1499	128v 162v 373v 412—422v
18	Καθάρθωμεν Să ne curățim	4 pl	John the Monk	Gr. 41 Gr. 1499	132 415—425v
19	Ὁ Κύριος ἀνελήφθη Domnul s-a suit in ceriuri	2 pl	John Damascene	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 762 Gr. 899 Gr. 1499	138v 329v 422v 386 421—431
20	Κύριε ἀναλαμβάνομένου Doamne, suindu-te acolo	1 pl	Theophanes	Gr. 41 Gr. 762 Gr. 899 Gr. 1499	144 429 397 v 425—435
21	Δεῦτε λαοί Veniți noroadelor ³¹	4 pl	Leo 'the Wise'	Gr. 41 Gr. 130 Gr. 626 Gr. 660 Gr. 762 Gr. 841 Gr. 899 Gr. 1499	150v 336v 162 173v 434 68 406v 430—440
22	Ἀσματικὴν χορεῖαν	4 pl	Cyprianus	Gr. 41 Gr. 1499	157v 437—447v

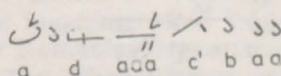
The melodic structure of the Pentekostarion chants in the manuscripts under examination is generally simple; being exclusively vocal and inherently related to the text, it does not allow for passages of great virtuosity to occur. The melodic pattern which develops mainly by steps, is interrupted by small leaps, up to a fifth, most frequently a third and a fourth — with sometimes a sixth and an octave — and very rarely a seventh. Recitative passages are scarce, the melody being maintained around the same step but for a short time (4—6 Isons in *Ms. rom. 61*). The construction of Byzantine melodies is generally based upon melodic formulae specific of a certain Echos, upon the concatenation of these formulae within the Echos structure. The neume formulae can be read at various pitches, considering the fact that, in this system of notation, a sign does not indicate a fixed sound but an interval. The transposition of neumes into sounds is performed in

accordance with the Martyria of the respective Echos and with the sound considered to be initial. Nevertheless, a certain order in the succession of intervals, which are each time transposed on the same sounds of a given Echos, becomes a relatively fixed formula characterizing the Echos, by which it can be recognized. The research on the Pentekostarion melodies in the manuscripts examined, both Greek and Romanian, allowed us to determine several prevailing, characteristic melodic formulae.

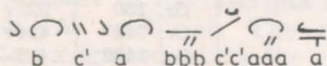
For Echos 1 Authentic — the beginning melodic formula is:



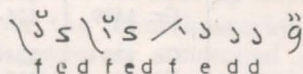
and the one occurring before interior cadences is:



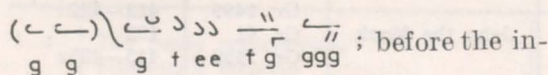
At the end of the chants in Echos 1 Authentic there occurs the formula :



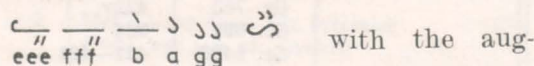
For the Echos 1 Plagal within the chant the formula is :



Echos 2 Authentic begins more often than not with the formula :

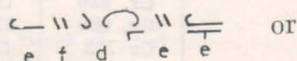


before the interior cadences the formula is



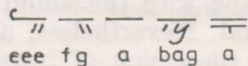
with the augmented fourth leap characterizing the structure of Echos 2 Authentic.

For Echos 2 Plagal, the beginning formula is



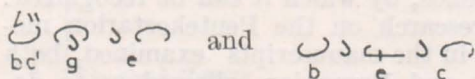
a particular yet characteristic end formula for Echos 2 Plagal

is

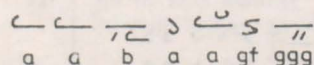
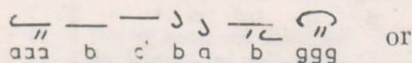


. In *Ms. gr. 130*

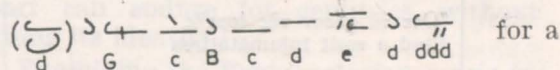
for Echos 2 Plagal, a melodic formula involving leaps is used in the interior :



Echos 2 Plagal, the *nenano* variant with the Phthora  at the Martyria, begins with the formula

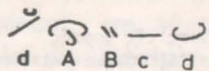


Echos 4 Authentic has

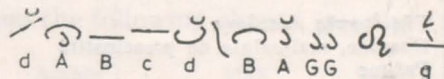


beginning formula.

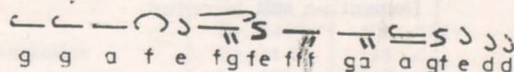
Echos 4 Plagal employs in the beginning

the formula  or the one

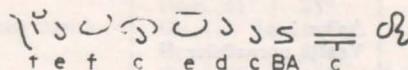
with an octave leap



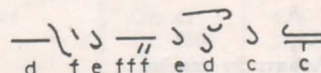
In the course of the chant there frequently occurs a longer formula with an embellishment



and before an interior cadence — the formula



The end of the melodies in Echos 4 Plagal is more often than not



The rhythmical structure of melodic formulae is given by the chironomic signs. The most frequent are: the Gorgon, the Diple, the Tzakisma (Klasma-mikron), the Apoderma, and the Kratema, as well as the two diastematic signs having rhythmical value: the Dyo Apostrophoi (Syn-desmoi) and the Kratema-Hyporrhoon. A rhythmical sign which does not occur is the Argon.

The Echoi of Pentekostarion melodies are the eight basic Echoi of the Byzantine modal system, four Authentic, and four Plagal. Concerning the frequency with which these Echoi are employed, the study of Pentekostarion music reveals a certain preferential order, which derives from the number of chants in a given Echos.

The most extensively employed Echos is the second Plagal together with its *nenano* variant (with the *nenano* Phthora set at the Martyria).

In *Mss. rom. 61* and *4305* there are twenty-two melodies in Echos 2 Plagal,

and six in its *nenano* variant, while in *Ms. gr. 130* — twenty four in the second Plagal, and six in *nenano*. There follows Echos 4 Plagal (twenty four chants in *Ms. rom. 61* and *Ms. gr. 130*) and Echos 2 Authentic (twenty chants in *Ms. rom. 61* and twenty-four in *Ms. gr. 130*). Echos 1 Authentic is also very frequent (fifteen chants in *Ms. rom. 61* and twenty two in *Ms. gr. 130*). There follows Echos 4 Authentic (ten chants in *Ms. rom. 61* and eighteen in *Ms. gr. 130*). Echos 1 Plagal occurs in fewer chants (seven in *Ms. rom. 61* and five in *Ms. gr. 130*). The least frequently employed is Echos 3, both Authentic and Plagal (one chant each in *Ms. rom. 61*).

The Martyriae defining the Echos are given in their simple formula: first Aut-

hentic Echos  , second Authentic

Echos  , third Authentic Echos 

and fourth Authentic Echos  .

Plagal ones usually bear the indication

 before the Martyria proper which is

first Plagal  , second Plagal  ,

third Plagal  and fourth Plagal  .

The Martyriae are given at the beginning of each chant as well as in its course, at the internal cadences. No Martyriae are given for the finalis of the chant.

The Pentekostarion chants in the manuscripts under study do not have at the beginning the mnemonic intonation formule pertinent to each Echos, called Apechemata. As regards the Phthorai, mentioned should be made of the fact that not all the Phthorai known in theory, as stated in a Propaideia for each Echos, were actually used. In the manuscripts of interest, the most frequently marked

are the second Echos Phthora  the *nenano* Phthora  and the third Echos

Phthora  . The *nenano* Phthora occurs

both near the Martyria of Echos 2 Plagal in order to determinate its variant and therefore its initial sound (a), and in the course of the chants.

The notation in the Pentekostaria examined is the so-called Koukouzelian one, characteristic for the period between the fourteenth century and the beginning of the nineteenth century (1814). The seventeenth and eighteenth-century manuscripts examined make use of fourteen simple diastematic signs out of the fifteen in the Koukouzelian notation. The neume Kouphisma (the fifteenth sign) is but an exceptional occurrence. As regards the Chamele (descending fifth) marked in older manuscripts (*Ms. gr. 953* — thirteenth-fourteenth centuries) by the sign x

or $\text{v} \times$ or $\text{vv} \times$, during the seventeenth-eighteenth centuries it occurs under a different notation  or $\text{v} \text{—}$, which

is also preserved in the Chrysanthine notation. Frequent use is made of composite diastematic signs, often built upon Oligon, Petaste, Oxeia, Ison and completed by Kentema, Dyo Kentemata, Hypsele for ascending intervals and Elaphron — Apostrophos combinations for descending intervals. As we have stated before, the two diastematic signs, Dyo Apostrophoi (Syndesmoi) and Kratemo-Hyporrhoon, also have a rhythmical character, indicating an increase in the duration of respective sounds. Of the simple chironomic signs, the following are very frequently employed: Bareia, Psephiston, Piasma, Antikenoma, Lygisma, Parakletike, Ky-lisma and Heteron Parakalesma. Less frequently are: the Homalon, the Tromikon, the Epegerma, the Enarxis, the Ouranisma, and the Thes kai Apothes. A very frequent occurrence in the melodic formulae preceding internal cadences is Thematis-mos eso, the cheironomic sign which was considered a Phthora in older notation. Of the category of composite chironomic signs very few are actually used. In the material investigated we came across the Heteron Parakalesma cum Psephiston and the Tromikon and Homalon. The meaning of chironomic signs is largely lost. The author's transcriptions only render the meanings most frequently employed by Romanian byzantinologists, except for the Thematismos eso Phthora

which partly eludes us, whose interpretation is still an object of study in the author's view.

The music of Byzantine tradition is characterized by a close interdependence relationship between melody and literary text. The text determines the melodic structure by means of tonal accent and number of syllables. The melodic line may interfere with the text by augmenting certain syllables — repeating certain vowels — in order to make them comply with melodic formulae. In the Pentekostaria in the manuscripts under study, the relationship between music and text associates the chants with the “Sticheraric style”. This style may be considered as transitional between the Hirmologic style in which a syllable corresponds to a sound and the Papadic style with long melismata on one syllable. The analysed chants alternate the sound-syllable correspondence with short melismata. Only occasionally did we come across “teretismoι” chants (*Ms. gr. 663*, f 50 sq.).

7. LITERARY TEXTS

As concerns the music-text relationship, the Romanian translation proves the interdependence of the main construction elements. The difference in the number of syllables resulting from the translation evidently entails modifications of the melodic line. The 1713 Pentekostarion by Filothei sin Agăi Jipei, which was in circulation for a long time, represents the variant with the best translation, and at the same time a model for compiling such a collection. Yet, the old liturgical texts underwent extensive changes with the evolution of the Romanian literary language, so that their eighteenth-century particularities vanished to a great extent in the process. Therefore, difficulties arise in identifying chants, and the text has to be approached as a whole.

It is especially the beginning of the text which does no longer correspond to the one in *Psaltichie rumânească*. For instance: “Muierile ceale de mir purtătoare” appears in present-day texts as “Mironosițele femeii”; “La puț dac-au venit Domnul” — “Cind Domnul a venit la fințină”; “Limbile oarecînd s-au amestecat” — “Odinioară limbile au fost amestecate”.

The parallel transcription — *Ms. rom. 61* with *Ms. rom. 4305* — poses some problems regarding the identities of these two collections in Romanian, which we shall further consider.

The repertory is the same — the chants proceed on identical texts, their number being equal in both manuscripts for all the Pentekostarion feasts, and the melodies with the same text are similar. Nevertheless, comparative research revealed slight differences. First of all, the Martyriae do not always correspond either as number or as meaning. For instance, the chant “Mai-nainte inchipuind” (2 pl.) in *Ms. rom. 4305*, f. 171^v has three Martyriae less as compared to *Ms. rom. 61*, f 228^v. The chant “Mai-nainte cu șase zile” (1 a.) in *Ms. rom. 4305*, f 172^v has three extra Martyriae as compared to *Ms. rom. 61*, f 229^v. *Ms. rom. 4305* has, if referred to *Ms. rom. 61*, four extra Martyriae for the following chants: “Venit-au Mîntuitorul” (4 pl., *Ms. rom. 4305*, f 174 — *Ms. rom. 61*, f 231), “Spaimă era a vedea” (3 pl., *Ms. rom. 4305*, f 177^v — *Ms. rom. 61*, f 234), “După opt zile” (1 a., *Ms. rom. 4305*, f 180^v — *Ms. rom. 61*, f 237), “Toma cel ce să chiamă” (1 a., *Ms. rom. 4305*, f 180^v — *Ms. rom. 61*, f 237^v). “Ucenicii îndoindu-să” (1 a., *Ms. rom. 4305*, f 181 — *Ms. rom. 61*, f 237^v).

In certain instances, *Ms. rom. 4305* changed the Martyria. For instance, on the same G sound in *Ms. rom. 61* there occurs the Martyria of the first Echos, whereas in *Ms. rom. 4305* the one of the fourth Echos: “Cel ce ești purtat” (4 pl., *Ms. rom. 61*, f 231 — *Ms. rom. 4305*, f 173^v) and “Vrînd Tu Doamne” (4 a., *Ms. rom. 61*, f 23 — *Ms. rom. 4305*, f 174). On d, *Ms. rom. 61* marks the Martyria of the fourth Echos, whereas the *Ms. rom. 4305* indicates the Martyria of the first Echos: “Legiutorii lui Israil” (4 pl., *Ms. rom. 61*, f 233^v — *Ms. rom. 4305*, f 177). For c, *Ms. rom. 4305* gives the Martyria of the fourth Echos more frequently used for this interior cadence than the Martyria of the first Echos indicated by *Ms. rom. 61*: “Astăzi iadul” (4 pl., *Ms. rom. 61*, f 236 — *Ms. rom. 4305*, f 179^v — the second chant with this text). Several chants exhibit inconsistencies in the musical text: a) modified fragments (varying in length); for instance: “Tras fiind pre

cruce" (1 pl., *Ms. rom. 61*, f 232^v — *Ms. rom. 4305*, f 176^v), "Legiuitorii lui Israil" (4 pl., *Ms. rom. 61*, f 233^v — *Ms. rom. 4305*, f 177), "La izvor au venit" (1 a., *Ms. rom. 61*, f 243^v — *Ms. rom. 4305*, f 185^v) and "La puțul lui Iacov" (2 pl., *Ms. rom. 61*, f 244^v — *Ms. rom. 4305*, f 186); b) fragments interpolated in the text, such as "Zioa de astăzi" (2 pl., *Ms. rom. 61*, f 236^v — *Ms. rom. 4305*, f 180), "Muierile ceale purtătoare de mir" (2 pl., *Ms. rom. 61*, f 240^v — *Ms. rom. 4305*, f 183) and "Cine, cine va grăi" (4 pl., *Ms. rom. 61*, f 247 — *Ms. rom. 4305*, f 188^v); and c) fragments deleted from *Ms. rom. 4305*. For instance: "Legiuitorii lui Israil" (4 pl., *Ms. rom. 61*, f 233^v — *Ms. rom. 4305*, f 177), „Astăzi spinzură pre lemn" (2 pl., *Ms. rom. 61*, f 235 — *Ms. rom. 4305*, f 178) and "La puțul lui Iacov" (2 pl., *Ms. rom. 61*, f 244^v — *Ms. rom. 4305*, f 186).

There are also problems concerning melodic structure, which does not comply with the general rules of Byzantine music transcription. These exceptions cannot be considered as errors in *Ms. rom. 61*, since the chants posing problems show the same inconsistencies in the Pentekostarion copies in *Ms. rom. 4305* and 2219. Since these inconsistencies are preserved as such in subsequent manuscripts, we consider the chants with structure particularities to be specific melodic solutions, demonstrating the diversity of Byzantine music. We give some examples to illustrate the multitude of constructive musical solutions revealed by the Pentekostaria of interest.

The chant "Mai-nainte cu șase zile" in *Ms. rom. 61*, f 229^v and *Ms. rom. 4305*, f 172^v has the Martyria of Echos 1 Authentic, the *a* finalis corresponding to this Echos, but the melodic line does not proceed according to interior Martyriae unless *g* is considered the initial sound — as for Echos 1 Plagal — rather than *a*, the initial sound marked with a Martyria in the beginning. The chant "Ca o oaie spre junghiere" in *Ms. rom. 61*, f 231^v and *Ms. rom. 4305*, f 175^v is written in the Echos 4 Plagal, and is correctly transcribed until the *c* finalis, considering *d* as the initial sound — the opening sound of the Echos 4 Authentic. The chant "Cind au răstignit" in *Ms. rom. 61*, f 234^v and *Ms. rom. 4305*, f 177^v — in Echos 2 Authentic which is usually trans-

cribed beginning with *g* — was transcribed with an *e* in this case, in order to agree with the interior Martyria. Several chants of Echos 2 Plagal reveal a particularity, especially in the *nenano* variant. What is specific is the finalis formula occurring in Greek manuscripts, which for Echos 2 Plagal *nenano* closes the chant on the *f* sound. The chant "Zioa de astăzi" in *Ms. rom. 61*, f 236^v and *Ms. rom. 4305*, f 180 in the Echos 2 Plagal *nenano* has a long incipit identical to the chant Δεῦτε πιστοί in *Ms. gr. 660*, f 177 (though neither the literary text nor the feast correspond). The transcription took *a* as the initial sound, since it is verified for the respective initial formula in other chants. With the final formula

$\overline{\text{c}} \quad \overline{\text{a}} \quad \overline{\text{y}} \quad \overline{\text{f}}$
Ms. rom. 61 and
ccc de f gfe f

Ms. gr. 660 have the chant finalis on *f*. The chant "Fiind ușile încuiate" in Echos 2 Plagal in *Ms. rom. 61*, f 238^v and *Ms. rom. 4305*, f 181^v has a long incipit (in this case the literary text is the same) identical with that in *Mss. gr. 626*, f 142^v, *660*, f 155^v and *130* f 318, beginning with *a*. *Ms. rom. 61* has identical but displaced melodic formulae. The three Greek manuscripts overlap to the last line. From this point *Mss. gr. 130* and *626* continue identically and have the customary finalis for this Echo on *c*. *Ms. gr. 660* develops independently from the other two, and has a finalis with the above mentioned formula on *f*. It is clear that *Ms. gr. 660* strayed from the variant with the finalis on *c*, deliberately selecting this concluding modality. *Ms. rom. 61* probably followed the variant with the finalis on *f*, but the transcription with the same formula ends on *d*.

The chant "După opt zile" in Echos 2 Plagal *nenano* with the same incipit as "Fiind ușile încuiate" (*Ms. rom. 61*, f 238^v — *Ms. rom. 4305*, f 181^v) with the same finalis formula closes the chant on *a*, which motivates the opening of the transcription with *a*.

There are, of course, a host of other problems to be investigated in connection with the transcription of melodies in linear notation. However, as our intention has not been to approach all these aspects here, they are left for future research.

9. CONCLUSIONS

a) The musical Pentekostarion includes chants employed in the main liturgical Offices of the eleven major feasts, from Easter Day to All Saints' Sunday (57 days).

b) Referring to the musical Pentekostarion, which contains the old Byzantine music, we mention that it exists exclusively in manuscript form.

c) The study shows an inconsistency between the literary text of the liturgical book and the musical repertory of the Pentekostarion, both as regards the number of chants and the fixing of the feast opening this period.

d) The repertory of the musical Pentekostarion differs from one manuscript to another. The Romanian model for this codex is certainly *Ms. rom. 61 B.A.R.*, compiled by Filothei sin Agăi Jipei in 1713.

e) A relationship can be established between the Pentekostarion music in Greek codices and the one in Romanian manus-

cripts; this relationship can be followed, with some exceptions, up to the thirteenth century.

f) It is extremely important to mention that, with the completion of *Ms. rom. 61* in the Romanian provinces, Byzantine music was sung with the literary text in Romanian. Thus, the idea of the "Romanian rendition" of chants materialized with Filothei sin Agăi Jipei in 1713.

g) Taking the Pentekostarion by Filothei sin Agăi Jipei as a model, we could establish a thematic repertory of the chants of this period, including 111 chants.

h) In general, the Pentekostarion of musical manuscripts gives very few authors' names. The names of the authors of the literary texts occur more frequently in liturgical books.

i) The melodic structure of Pentekostarion chants is generally simple, inherently related to the text, the chants belonging to the Sticheric style. In the Pentekostarion melodies, the melodic formulae specific of the respective Echoi are highly significant.

References

¹ Eric Werner, *The Sacred Bridge*, London—New York, Columbia University Press, 1959, p. 74.

² Eric Werner, *op. cit.*, p. 73.

³ *Ibidem*, p. 76.

⁴ Fernand Cabrol, Henry Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, Paris, 1938, vol. XIV, col. 261.

⁵ *Ibidem*, coll. 266 sq.

⁶ *Peregrinatio Aethiopiae*, Ms. discovered by J. F. Gammurini and published in Rome, 1887. Apud: Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961, p. 130, note 1.

⁷ Bartholomaios Koutloumousianos, *Pentekostarion*, 1836, preface.

⁸ Émile Legrand, *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés en grec par des grecs aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1885, t.I, p. 263.

⁹ Bartholomaios Koutloumousianos, *op. cit.*, preface.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ioan Bianu and Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche (1508—1830)*, vol. I (1508—1716), București, 1903, N° 55, p. 179.

¹³ Vide supra, N° 124, p. 412.

¹⁴ Vide supra, vol. II (1716—1808), București, 1910, N° 232, p. 70.

¹⁵ Vide supra, p. 72.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ All publication data are given according to BRV. The 1742 edition, Rimnic, is mentioned in BRV, vol. IV (1944), as being in Romanian, without providing any further details.

¹⁸ Marin Ionescu and Titus Moisescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de la Putna (sec. XV—XVI)*,

manuscript in the Library of the Association of Composers and Musicologists, Bucharest, item 23253/1986.

¹⁹ H. J. W. Tillyard, *The Hymns of the Pentekostarion*, in *MONUMENTA MUSICA BYZANTINAE*, Series TRANSCRIPTA, vol. VII, Copenhagen, 1960; the text at the beginning of transcription.

²⁰ Vide Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumânească*, vol. I (*Catavasier*), vol. II (*Anastasimatar*), published in the series *Izvoare ale muzicii românești*, București, 1981 (vol. I) and 1984 (vol. II).

²¹ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. I, p. 65—81.

²² The thematic repertory of the Pentekostarion in *Ms. rom. 61* and *Ms. rom. 4305* includes 111 chants.

²³ Egon Wellesz, *op. cit.*, pp. 442—444.

²⁴ Cabrol-Leclercq, *op. cit.*, col. 259. For this feast, a Kanon by Metrophanes of Smyrna is mentioned.

²⁵ H. J. W. Tillyard, *op. cit.* A Stichera by Methodius (p. 39) is given for this feast.

²⁶ Cabrol-Leclercq, *op. cit.*, col. 259, also mentions a Kanon by Metrophanes.

²⁷ *Ibidem*, col. 260, also mentions Anastasios among the authors.

²⁸ H. J. W. Tillyard, *op. cit.*, also includes a Stichera by Cyprianus (p. 168).

²⁹ H. J. W. Tillyard, *op. cit.*, *Introduction*, p. xxxiii.

³⁰ Kosmas Monachus is the only text author mentioned by Filothei in his Pentekostarion (f 240^v); compared to the MMB transcription after Codex Peribleptus, the melody in *Ms. rom. 61* has an additional initial formula.

³¹ The melodic structure of this chant is referred to in section 5 of the present paper.

TOURNÉE DE LISZT AU BANAT, EN TRANSYLVANIE, VALACHIE, MOLDAVIE ET BUCOVINE. CHRONOLOGIE ET RÉPERTOIRE

Ferenc László

Alfred Hoffman et Nicolae Missir (1896—1965) ont publié en 1963 une chronologie de l'itinéraire de Liszt, en 1846—1847, « au Banat, en Transylvanie, Valachie, Moldavie et aux pays voisins » (HOFFMAN—MISSIR, 1963, 121—124). De nombreux auteurs du pays et de l'étranger ont employé, depuis lors, cet ouvrage, sa valeur scientifique et son utilité, à titre d'instrument de travail, étant amplement confirmées.

Un quart de siècle après leur entreprise, l'enrichissement du fonds documentaire respectif et la confrontation rigoureuse des dates citées par les co-auteurs aux sources primaires de la biographie de Liszt — les dates secondaires ne révélant pas toujours la limpidité requise — rendent possible et nécessaire une nouvelle tentative de rassembler dans un registre chronologique les événements plus importants de la tournée de 1846—1847 qui intéressent directement l'historiographie de la musique roumaine. En m'engageant à répondre à cette nécessité, je dois souligner, dès le commencement, que mon intention n'est pas de critiquer les lacunes de ceux dont je veux suivre les traces, et d'autant moins de mettre le doigt sur les inexactitudes découvertes en examinant « à la loupe » leur ouvrage. Au contraire, j'entame ce travail sous le signe de la gratitude pour leur action de pionniers et pour leur performance digne de tous les éloges, si nous la comparons à ce qu'on avait écrit chez nous au sujet de Liszt avant la communication de Missir (MISSIR 1961) et de son ouvrage en commun avec Hoffman.

Cet essai a le dessin, avant tout, de dépasser le modèle dans la reconstitution aussi complète et exacte que possible des programmes des concerts donnés par Liszt dans les contrées précisées par le titre, allant jusqu'à l'identification exacte de toutes les compositions programmées. Afin de compenser l'imprécision et l'équivoque des annonces et de récits de l'époque, dans le Chapitre III, intitulé *Répertoire*, les 32 ouvrages exécutés par Liszt dans les 21 concerts (dont les programmes de quatre concerts n'ont pas été reconstitués) seront nominalisés de manière unitaire, conformément aux normes en usage à présent, les compositions et les arrange-

ments de Liszt, conformément au catalogue de Raabe de sa création (RAABE 1931, 241—364). En ce qui concerne les compositions de Liszt reposant sur un matériau thématique étranger (la plupart de son répertoire !), on évitera délibérément la spécification du genre (transcription, paraphrase, fantaisie, réminiscences, etc.), mais après chaque titre on indiquera entre parenthèse, le nom du compositeur de l'original ; le chiffre de catalogue après chaque titre exclura la possibilité de tout équivoque concernant leur identité. Les cas d'identité dubitable seront signalés et commentés tels quels.

Dans la mention des concerts dans la *Chronologie*, nous avons renoncé à la spécification « à but de bienfaisance » qui apparaît souvent en HOFFMAN-MISSIR 1963. La valeur des honoraires offerts par Liszt après certains concerts, à destination publique, ne résulte pas sans équivoque des documents de l'époque. Certains porte-parole de l'opinion publique ont ouvertement contesté la justesse du choix des destinations au bénéfice desquels Liszt a considéré convenable de faire des dons en argent. Il ne convient pas de ré-évaluer ici, à chaque cas, les données transmises à la postérité et, d'autant moins, de juger de la destination des sommes. Je prie le lecteur de se contenter à ce sujet d'une généralité : Liszt a été un homme d'une rare générosité, qui avait l'habitude de laisser, dans les villes qu'il visitait,

une partie de ses revenus à titre de dons dont il indiquait précisément les buts; il a également observé fidèlement cette habitude au cours de la tournée qui fait l'objet de cette étude.

En vue d'économiser l'espace, le répertoire des concerts sera mentionné dans la *Chronologie* seulement par des chiffres entre parenthèse. Le premier chiffre, indique le numéro courant du concert respectif, tandis que les autres marquent le numéro d'ordre de la pièce respective dans le *Répertoire*; suivent le renvoi à la source de l'information qui est, dans six cas, le fac-similé de l'affiche originale, et plus souvent les récits de la presse de l'époque et, au pis aller, la littérature secondaire. La bibliographie indique le lieu et la date (non consignés jusqu'à présent dans la littérature au sujet de Liszt) des concerts n^{os} 14 et 15 donnés à Bucarest, dont les programmes sont, pour le moment, inconnus. En considérant le but et le caractère de l'étude présente, l'annotation bibliographique pédante et exhaustive de toutes les dates comprises dans la *Chronologie* serait déplacée (d'ailleurs, la *chronologie* de HOFFMAN—MISSIR 1963 ne contient pas de renvois bibliographiques); à cet effet, je prie le lecteur de consulter les monographies parues dans le pays et à l'étranger; parmi les études parues en Roumanie, BEU 1932 requiert la plus grande prudence, les plus vastes sont celles de MISSIR 1961, BALAN 1963, LAKATOS 1971 et COSMA 1975.

D'accord avec un critère sélectif, appliqué tacitement par Hoffman et Missir, je ne tiens pas compte de la multitude d'événements mondains et festifs — banquets, bals, divertissements, défilés aux flambeaux, etc., auxquels Liszt a participé, décrits avec un grand luxe de détails par la presse de l'époque (quelquefois au lieu de raconter ce qu'a joué le roi du piano à tel ou tel récital!). Nous mentionnerons, à titre d'exceptions, quelques événements protocolaires, dont deux de rang supérieur: le déjeuner au gouverneur de la Transylvanie et la soirée du Prince régnant de Valachie (comptant aussi un concert). En échange, nous signalerons toutes les occasions documentées dont Liszt a profité pour écouter des pièces de musique populaire et de «lăutar»-s (= musiciens professionnels dans la plu-

part des cas tziganes) et avoir des contacts avec des musiciens locaux.

Un critère sélectif nouveau par rapport à l'ouvrage des prédécesseurs: nous avons omis tous les événements intermédiaires qui ont eu lieu dans les empires russe et ottoman, en considérant qu'ils n'entrent pas dans les attributions de la musicologie roumaine.

Mes efforts d'ajouter à chaque nom de personne (disparue) les dates de naissance et de la mort — symbole de l'attention que je considère que nous sommes obligés d'accorder à tous les personnages épi-sodiques de la bibliographie de Liszt, ainsi qu'aux biographes disparus — a échoué dans 11 cas. Que ce soit la lacune la plus grave de mon étude!

Dans l'acquisition de la vieille presse étrangère, j'ai bénéficié du concours collégial des chercheurs Geraldine Keeling (University of California, Los Angeles) et dr. Gerhard Winkler (Eisenstadt). Je dois à Mihai Gherman (Cluj-Napoca) le déchiffrement du visa du passeport de Focșani. Capul Dracului (= la Tête du Diable) a été localisé sur la carte de Moldavie par József Tövissi (Cluj-Napoca). La décision d'entreprendre cette étude vient de la part de Mária Eckhardt (Budapest). Je leur suis profondément obligé.

II. CHRONOLOGIE

Jeudi, 29 octobre. En venant de Szekszárd (Hongrie), où il a composé la 19^e *Rhapsodie* (ancienne série), Liszt arrive à Banloc, au Banat. Il est l'invité du grand propriétaire Guido Karátsonyi (1817—1885) qui l'accompagnera dans sa tournée jusqu'à Jassy. Le même soir, pendant qu'au château se déroule un bal de la noblesse du comitat Torontal, un pittoresque divertissement populaire a lieu, en plein air en l'honneur de Liszt.

Dimanche, 1^{er} novembre. Liszt quitte Banloc et arrive à Timișoara où il est attendu avec un arc de triomphe; il est hébergé à la Préfecture. Le soir, il va au théâtre; après le spectacle, on chante pour lui la composition du chef d'orchestre Franz Limmer (1808—1857) en son hommage.

Lundi, 2^e novembre. L'après-midi, le premier récital, dans la salle de la Préfecture (I: 20, 19, 1, 29, 28, 13; bis: 14; *Temeswarer Wochenblatt*, apud BRAUN?, 40).

Mercredi, 4 novembre. Le soir le second récital dans la salle du Théâtre de la Ville

(2 : 27, 31, 17, 5, 6, 13 ; bis : 14 ; *Temeswarer Wochenblatt*, apud BRAUN?, 40).

A cette occasion, on lui offre une couronne de lauriers confectionnée en or — don de la noblesse du comitat Timiș. *Jeudi, 5 novembre*. Séjour à Remetea.

Vendredi, 6 novembre. Banquet chez la baronne Anna Duka, réputée pianiste de concert.

Samedi, 7 novembre. La suite de Liszt quitte Timișoara et arrive à Arad autour de 19 heures. Hébergé à l'hôtel « Crucea Albă » (La Croix Blanche) on lui offre le diplôme de citoyen honoraire de la ville.

Dimanche, 8 novembre. A 12 heures, le premier récital dans la salle de l'hôtel (3 : 27, 31, 17, 5, 26, 13 ; bis : 14 ; DER SPIEGEL 1846/94, 1496).

Le même jour, l'impresario Gaetano Belloni annonce à Cluj qu'à cause des vacances de la Diète, Liszt ne visitera plus la capitale de la Transylvanie comme prévu, mais qu'il continuera son périple du Banat à Sibiu.

Mardi, 10 novembre. Le soir, le second récital à Arad, dans la même salle (4 : 20, 19, 13, 29, 28, 23 ; bis : 14 ; DER SPIEGEL 1846 /94, 1497).

Pendant son séjour à Arad, Liszt se rend au Conservatoire local où il écoute la production d'une série d'élèves ; il est déclaré membre honoraire.

Il écoute le « primaș » (= premier violon d'un « taraf ») Pepi Bokor et il lui donne un baiser sur le front comme preuve de son admiration.

Mercredi, 11 novembre. Liszt quitte Arad et se dirige — via Timișoara — vers Lugoj, chef-lieu du comitat Caraș.

Samedi, 14 novembre. Arrivée à Lugoj.

Dimanche, 15 novembre. Le soir, récital au Théâtre de la Ville (5 : programme inconnu).

La célèbre lettre adressée à Antal de Augusz (1807—1878), datée faussement sans doute, Timișoara, 10 novembre [18]46, a été écrite après le concert de Lugoj et avant celui d'adieu de Timișoara.

Mardi, 17 novembre. Le soir, le concert d'adieu de Liszt à Timișoara, dans la salle du Théâtre ; il y joue relativement peu mais, en échange, donnent leur concours Mihály Jáborszky (1805—1884), premier violon du Dôme et le journaliste Lázár Petrichevich-Horváth (1807—1851), chroniqueur enthousiaste des concerts de Liszt au Banat, qui lit des textes humoristiques (6, le répertoire de Liszt ; 18, 8,

13 ; *Temeswarer Wochenblatt*, apud BRAUN?, 40).

Mercredi, 18 novembre. Liszt quitte Timișoara et se dirige vers Sibiu.

Jeudi, 19 novembre. Arrivée à Sibiu, Liszt s'installe à l'hôtel « Zum Römischen Kaiser ». Une délégation de la Société de musique lui souhaite la bienvenue. Une autre délégation — celle de Cluj — le prie de ne pas quitter la Transylvanie sans en visiter la capitale.

Vendredi, 20 novembre. A 18 heures (?), récital à Redute (7 : 20, 19, 1, 5, 16, 13 ; bis : 14 ; DER SIEBENBÜRGER BOTE 1846/93, 384, SATELLIT DES SIEBENBÜRGER WOCHENBLATTES 1846/95, 385), marqué par la tension suscitée entre la noblesse qui accompagne Liszt et les mélomanes locaux, ce qui suscitera de vives et longues polémiques dans la presse de Transylvanie, à large écho international. Le fait que Liszt a inclu dans la 20^e *Rhapsodie* (ancienne série) une miniature intitulée « Herrmannstädter » (= La Sibienne) nous permet de supposer que le « scandale de Sibiu » ne l'a pas affecté aussi profondément qu'il résulterait des récits de certains journalistes.

Lundi, 23 novembre. En route vers Cluj, Liszt fait une halte à Aiud. A la fête que lui font les élèves du Collège réformé, il répond par l'exécution de la *Marche de Rákóczi*.

Mardi, 24 novembre. Liszt arrive à Cluj autour de 17 heures. Il est hébergé à l'hôtel « Biasini ». La délégation du Conservatoire qui l'accueille est conduite par le directeur György Ruzitska (1789—1869).

Jeudi, 26 novembre. Liszt reçoit à l'hôtel la délégation de la Société de musique. A 19 heures, le premier récital dans la salle de Redute (8 : 20, 19, 29, 28, 17, 13 ; fac-similé dans WALKER 1986, 443).

Vendredi, 27 novembre. Visite à la Société de musique.

Dimanche, 29 novembre. Liszt reçoit le diplôme de membre honoraire de la Société de musique. Il est invité au déjeuner par le gouverneur de Transylvanie, József Teleki (1790—1855). A 19 heures, le second récital dans la même salle (9 : 22, 24, 26, 5, 16, 11 ; fac-similé dans LAKATOS 1971, planche non numérotée après la page 160).

Jeudi, 3 décembre. Le soir, le troisième récital à Cluj, dans la salle du Théâtre National (10 : 27, 31, 18, 30, 13, 8 ; LAKATOS 1971, 167—168).

Dimanche, 6 décembre. Liszt visite le Conservatoire. L'orchestre des élèves exécute un programme comprenant aussi une symphonie de Beethoven. A 19 heures, le quatrième récital, d'adieu, dans la salle du Théâtre National (11 : 23, 7, 21, 15, 2, improvisations sur des thèmes demandés par le public ; bis : 14 ; fac-similé dans LAKATOS 1971, après la page 160).

Pendant son séjour à Cluj, Liszt écoute le « taraf » (= bande des « lăutar »-s) du « primaș » (?) Pongrácz et demande qu'on lui note certaines mélodies de celui-ci. On lui amène de Sighetul Marmatiei le petit « taraf » de Laci Pócsi ; Liszt note le « Czardas de Coltău », exécuté par le musicien, qu'il va intégrer dans quatre de ses compositions : la 21^e *Rhapsodie* (ancienne série), la *Rhapsodie XIV* (série définitive), *Fantaisie hongroise sur mélodies populaires* pour piano et orchestre, ainsi que la 1^{re} *Rhapsodie* pour orchestre.

Mardi, 8 décembre. Le matin, départ de Cluj. Déjeuner festif à Turda. Le soir, concert dans la salle du restaurant d'Aiud (12 : programme inconnu).

Vendredi, 11 décembre. En route vers Bucarest, Liszt arrive à Sibiu où il reste jusqu'au lendemain, lorsqu'il continue son voyage à travers Turnu Roșu. Son cortège se compose de quatre voitures, chacune à attelage de 8 chevaux ; parmi ses compagnons figurent Karátsonyi, Belloni, Sándor Teleki (1821—1892) avec son secrétaire, l'écrivain Viktor Harai (1818 [ou 1819]—1882), et Gábor Bethlen.

Mercredi, 16/vendredi, 4 décembre. Liszt arrive à Bucarest. On lui offre comme résidence le palais du « ban » Mihalache Ghica (1792—1850) sur la rive de la Dimbovița.

Lundi 21/mercredi, 9 décembre. Le soir, le premier récital au Théâtre Momolo, commenté par Cezar Bolliac (1813—1881) dans *Curierul Român* (le Courrier Roumain) du 26/14 décembre (13 : 20, 19, 26, 5, 16, 8, 13 ; CURIERUL ROMÂNESC 1846/94, 373).

Vendredi, 25/dimanche, 13 décembre. Le second récital exécuté dans la même salle (14 : programme inconnu ; DER GEGENWART 1847/19, 86). A cette occasion, on distribue au public la poésie d'hommage composée par Iancu Văcărescu (1792—1863), traduite en allemand pour Liszt par Enrie Winterhalder (1808—1889).

Mardi, 29/jeudi, 17 décembre. Le troisième récital dans la même salle (15 : programme inconnu ; DER GEGENWART 1847/19, 86).

Jeudi, 31/samedi, 19 décembre. Soirée à la cour du Prince régnant Gheorghe Bibescu (1804—1873) ; au centre de l'attention, Liszt déclenche l'admiration surtout avec son improvisation sur deux mélodies roumaines (16 : on ne sait pas ce qu'il a joué encore).

Le séjour d'environ trois semaines à Bucarest permet à Liszt de faire la connaissance d'une série de hautes personnalités de la vie sociale, culturelle et musicale de la capitale, parmi lesquelles figurent le compositeur Ludwig Wiest (1819—1889) et Johann Andreas Wachmann (1807—1863). Il rencontre de nouveau le peintre Carol Pop de Szathmary (1812—1887) qui avait peint son portrait en Italie et qui l'accompagnera à Jassy (peut-être même plus loin). Liszt écoute de la musique exécutée par des « taraf »-s. Dans le domaine de la création, il met à Bucarest la touche finale à la première série de ses rhapsodies, la seconde, définitive, devant être commencée un peu plus tard, au cours de la même tournée de concerts. *Vendredi, 1^{er} janvier 1847/dimanche, 20 décembre 1846.* Liszt communique à l'éditeur Carl Haslinger (1816—1868) l'achèvement, pour le moment, du cycle de rhapsodies.

Dimanche, 10 janvier 1847/mardi, 29 décembre 1846. Liszt passe la frontière à Focșani. Le lendemain, il obtient le permis de séjour de 30 jours en Moldavie.

En route vers Jassy, à Capul Dracului (= La Tête du Diable, dans la vallée du Siret, entre Adjud et Bacău) Szathmary trace, en marchant derrière la voiture, son dessin avec lui-même et le jeune peintre Adolf Schreyer.

Mercredi, 13/vendredi, 1^{er} janvier. Arrivée à Jassy ; Liszt est hébergé par le grand trésorier général Alecu Balș.

Samedi, 16/lundi, 4 janvier. Date d'une lettre adressée au baron Georg von Seydlitz.

Dimanche, 17/mardi, 5 janvier. A 12 heures, le premier récital dans le salon d'Alecu Balș (17 : 20, 19, 12, 5, 16, 13 ; fac-similé dans MISSIR 1961, 495).

Mercredi, 20/vendredi, 8 janvier. A 12 heures, le second récital dans le même salon (18 : 27, 8, 18, 30, 28, 10 ; fac-similé dans MISSIR 1961, 495).

Samedi, 23/lundi, 11 janvier. A 19,30 heures, le troisième concert à Jassy, dans la salle du Théâtre Nouveau, avec le concours de l'orchestre dirigé par Alexandru Flechtenmacher (1823—1898), avec un pro-

gramme comprenant, en dehors de pièces pour piano solo, un ouvrage de concert avec accompagnement d'orchestre et deux ouvrages représentatifs pour le symphonisme roumain (19: Joseph Häffner: *Ouverture Nationale*, 17, 31, 23; Flechtenmacher: *Ouverture Moldave*, 9, 15; bis: improvisation sur deux mélodies roumaines, dont une provenant de l'ouverture de Flechtenmacher (fac-similé dans MISSIR 1961, 496). On dévoile le buste de Liszt et on lui présente les poésies en son hommage de Gheorghe Asachi (1788—1869) et de Dimitrie Gusti (1818—1887). On frappe des monnaies occasionnelles en souvenir du concert.

En dehors de la connaissance de personnalités de la vie sociale et culturelle, Liszt écoute des «taraf»-s pendant son séjour.

Mercredi, 25/vendredi, 13 janvier. Le consul d'Autriche à Jassy envoie à Vienne une note relative au comportement irréprochable de Liszt; le même jour, ce dernier fait ses adieux à Karátsonyi, son compagnon fidèle de Banloc (nous ne savons pas s'il prend congé de Szathmary aussi) et quitte la capitale de la Moldavie à destination de Kiev.

Mercredi, 19 mai. Venant de Leopold (Lemberg, Lvov), Liszt arrive à Cernăuți. Il descend à l'hôtel «Mikuli».

Dimanche, 23 mai. Date d'une lettre adressée à la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein (1819—1887).

Lundi, 24 mai. A 19.30 heures le premier récital dans la salle de l'hôtel (20: 20, 17, 2, 5, 16, 28, 10; HAMBURG 1936, 10).

Mardi, 25 mai. Le soir, le second récital, dans la même salle (21: 27, 3, 6 (en mi bémol majeur), 4, 5, 25, 24, 30, 32, 10; bis: improvisation sur une kolomeika ucrainienne; HAMBURG 1936, 10).

Durant son séjour dans la capitale de la Bucovine, on lui présente le «lăutar» Nicolae Picu (1789—1864), appelé de Suceava spécialement pour jouer devant Liszt; Picu est récompensé en argent et un baiser. Liszt note plusieurs mélodies de celui-ci.

Mercredi, 26 mai. Liszt quitte Cernăuți le matin.

Vendredi, 28/dimanche, 16 mai. Liszt arrive à Jassy. On annonce qu'il y restera huit jours. On ne connaît pas d'événement public pendant ce séjour; selon des missives adressées à la comtesse Marie d'Agoult

(1805—1856) et à la princesse de Sayn-Wittgenstein, Liszt est atteint par la grippe.

Parmi les connaissances de Liszt, figure madame Emilia Raymond, pianiste.

? *juin.* Arrivé à Galați, Liszt est retenu par les autorités sanitaires, ensuite il quitte la terre roumaine à destination d'Istanbul.

4 *juin.* Date d'une lettre adressée au prince Charles Alexandre de Saxe.

? *juillet.* De nouveau à Galați, en route vers Odessa.

17 *juillet.* Date des lettres adressées à la comtesse d'Agoult et à Johann Baptist Streicher (1796—1871) de la quarantaine de Galați.

18 *juillet.* Date d'une lettre adressée à Jules Senart, de la quarantaine de Galați.

III. RÉPERTOIRE

Les chiffres suivant le titre indiquent le numéro courant du concert au cours duquel Liszt a joué la pièce respective.

A. Ouvrages d'autres compositeurs

1. Beethoven: *Andante con variazioni* (?) — 1, 7
2. Beethoven: *Sonate* (?) — 11, 20
3. Beethoven: *Sonate* op. 27 n° 2 — 21
4. Chopin: *Valse* (?) — 21
5. Chopin: *Mazurka* (?) — 2, 3, 7, 9, 13, 17, 20, 21
6. Chopin: *Polonaise* (?) — 2, 21
7. Egressy, Béni: *Chansons magyares de ...* — 11

Note. On peut comprendre sous ce titre deux ouvrages: la composition *Fogadj Isten* (Soyez le bienvenu) d'Egressy ou la 9^e *Rhapsodie* (ancienne série) pour laquelle Liszt a adapté les thèmes d'Egressy. La seconde supposition paraît plus probable. L'ouvrage a été, toutefois, mentionné à cet endroit, conformément à la formulation du titre sur l'affiche originale.

8. Weber: *Invitation à la valse* op. 65 — 6, 10, 13, 18
9. Weber: *Pièce de concert* op. 79 pour piano et orchestre — 19

B. Compositions originales de Liszt, conformément à la classification de Raabe

10. *Grand Galop chromatique* R 41 — 18, 20, 21

11. « *La Marche de Teleki* » (probablement la *Seconde Marche Hongroise* — *Ungarischer Sturmmarsch* R 54, composition dédiée à l'ami Sándor Teleki — 9
12. *La Romanesca* R 91—17
13. *Méodies hongroises* (à savoir : l'une des pièces de l'ancienne série de rhapsodies) R 105/? — 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 17
14. *La Marche de Rákóczi* R 105b (ou une autre variante?) — 1, 2, 3, 4, 7, 8, 11

C. Compositions de Liszt sur les thèmes d'autres compositeurs

15. *Tarantella* de *La Muette de Portici* (Auber) R 117—11, 19
16. *Polonaise* de *I Puritani* (Bellini) R 130/2—7, 9, 13, 17, 20
17. *Hexameron* (Bellini) R 131—2, 3, 8, 19, 20
18. *La Sonnambula* (Bellini) R 132— 6, 10, 18
19. *Norma* (Bellini) R 133—1, 4, 7, 8, 13, 17
20. *Andante* de *Lucia di Lammermoor* (Donizetti) R 151 — 1, 4, 7, 8, 13, 17, 20
21. *Marche funèbre* de *Dom Sébastien* (Donizetti) R 156—11
22. *Ouverture à László Hunyadi* (Erkel) — 9
Note. On ignore le fait qu'Erkel aurait fait la transcription de cette ouverture pour le piano : pour cette raison, nous supposons que Liszt a joué son propre arrangement. Le catalogue Raabe ne mentionne pas un titre pareil.
23. *Robert le Diable* (Meyerbeer) R 222—4, 11, 19
24. *Don Juan* (Mozart) R 228—9, 21
25. *La Campanella* (Paganini) R 3a/3 ou 231—21
26. *Tarantella* (Rossini) R 236/9—3, 9, 13
27. *Ouverture à Guillaume Tell* (Rossini) R 237—2, 3, 10, 18, 21
28. *Erlikönig* (Schubert) R 234/4—1, 4, 8, 18, 20
29. *Ave Maria* (Schubert) R 243/12—1, 4, 8
30. *Ständchen* (Schubert) R 245/7 (ou 243/9?) — 10, 18, 21
31. *Die Forelle* (Schubert) R 248/6—2, 3, 10, 19
32. *Fragments de Soirées de Vienne* (Schubert) R 252—21

IV. BIBLIOGRAPHIE

A. Presse

(Après le titre de l'organe de presse, on indique le lieu, l'année de la paru-

tion, le numéro et la date de la parution, la page ou la colonne)
 CURIERUL ROMÂNESC (LE COURRIER ROUMAIN), Bucarest, XVIII, 94, 26.
 12. 1846, 14, 373.
 DER GEGENWART, Vienne, III, 19, 23.01.1847, 85—86.
 DER SIEBENBÜRGER BOTE, Sibiu, LXI, 93, 23.11.1846, 384.
 DER SPIEGEL, Peste, ?, 94, 25.11.1846, 1494—1499.
 SATELLIT DES SIEBENBÜRGER WOCHENBLATTES, Braşov, ?, 95, 26. 11.1846, 385.

B. Livres, études

BALAN, 1963 = Theodor Balan, *Franz Liszt*, s. 1. [Bucarest], 1963.
 BEU 1932 = Octavian Beu, *Franz Liszt în țara noastră* (Franz Liszt dans notre pays), Sibiu, s.d. [1932].
 BRAUN? = Braun Dezső, *Bánsági rapszodia* (Rapsodie de Banat), s.l., n.d.
 COSMA 1975 = Octavian Lazăr Cosma, « *Preromantismul* » (Le Prérromantisme), 1823—1859 (= Idem : *Hronicul muzicii româneşti* (Chronique de la musique roumaine), III, Bucarest, 1975.
 HAMBURG 1936 = Severin Hamburg, *Franz Liszt în Cernăuți* (Franz Liszt à Cernăuți), in *Czernowitzer Allgemeine Zeitung*, XXXIII, 9408, Cernăuți, 16.08.1936, 10—11.
 HOFFMAN-MISSIR 1963 = A.[lfred] Hoffman — N[icolae] Missir, *Sur la tournée de concerts de Ferenc Liszt en 1846—47 au Banat, en Transylvanie et aux Pays Roumains*, in *Studia musicologica*, V, 1—4, Budapest, 1963, 107—124.
 LAKATOS 1971 = Lakatos István, *Liszt Ferenc*, in idem, *Zenetörténeti írások* (Ecrits d'histoire de la musique), Bucarest, 1971, 160—190.
 MISSIR 1961 = Nicolae Missir, *150 de ani de la nașterea lui Liszt. Turneul de concerte întreprins de Franz Liszt în 1846—1847* (150 années depuis la naissance de Liszt. La tournée de concerts entreprise par Franz Liszt en 1846—1847), in *Studii și cercetări de istoria artei*, VIII, 2, Bucarest, 1961, 490—504.
 RAABE 1931 = Peter Raabe, *Lissts Schaffen* (= Idem, *Franz Liszt, II*), Stuttgart-Berlin, 1931.
 WALKER 1986 = Alan Walker, *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek* (Les années de virtuosité) 1811—1847, Budapest, s.d. [1986].

Chronologiquement, l'année 1989 réunit en plan musical deux dates importantes : le 11 juin — 125 ans depuis la naissance (Münich, 1864) de Richard Strauss et le 8 septembre — 40 ans depuis sa mort (Garmisch, 1949); envisageant ces événements, on a proclamé 1989 (et les saisons correspondantes 1988/1989 et 1989/1990) « l'Année Richard Strauss » en organisant une multitude de manifestations de musique et musicologiques dans tout le monde musical contemporain.

Il faut ajouter à ces dates la commémoration des 60 ans écoulés depuis la mort tragique de son grand ami et admirateur — Hugo von Hofmannsthal (1929) — auquel il était lié par une longue et extrêmement fructueuse collaboration.

Les festivités, les concerts, les spectacles, les auditions, les symposiums et les sessions de communications, les conférences et les éditions de livres et albums, de disques micro et digitaux (parmi lesquels le premier enregistrement général de tous les ouvrages de musique de chambre publiés et une série d'œuvres posthumes inédites — réalisé par l'Institut Richard Strauss de Munich, la Radiodiffusion bavaroise et la Maison de disques « Orfeo International »), auxquels il faut ajouter les expositions de « l'Année Richard Strauss », constituent une preuve unanime de la haute appréciation de son œuvre — dont il a pleinement bénéficié déjà au temps de sa vie — et fournissent, bien souvent, l'occasion à d'intéressantes reconsiderations, apportant de nouvelles données et des lumières inattendues sur ce musicien, dont la stature culturelle grandit au fur et à mesure que le temps passe, de même que pour notre George Enescu.

Le moteur de ces manifestations est constitué, sans doute, par les autorités, les institutions de spectacles, ainsi que par les organisations de recherches, de diffusion et de promotion de l'art de Strauss. Nous en mentionnons l'Institut Richard Strauss de Munich sous la direction de Stefan Kohler, la Société Richard Strauss de Munich menée par Kurt Wilhelm, le Comité du Festival Richard Strauss de Garmisch ou l'Opéra bavarois de Munich (18 représentations rien qu'en 1989, avec *le Chevalier à la rose*, *Salomé*, *Capriccio*, *Elektra*, *Die Liebe der Danae* et *Ariane à Naxos*). Munich, la ville du compositeur,

RICHARD STRAUSS ET LA ROUMANIE À l'occasion de l'année Richard Strauss

Mircea Voicana

figure avec 8 concerts intégraux Richard Strauss plus ceux comprenant aussi de la musique de Strauss; il faut ajouter les 6 concerts à l'occasion des Journées Strauss à Garmisch, 7 concerts à Pschorrbräu et 3 symposiums internationaux. Des manifestations similaires organisent, à leur tour, d'autres localités où Strauss a domicilié ou a déroulé temporairement son activité: Vienne, Zurich, Dresde, Berlin, Leipzig, Weimar, etc. auxquelles s'ajoutent Paris, Nice, Londres (Strauss était docteur de l'Université d'Oxford), etc.

L'accueil de l'art de Richard Strauss et la diffusion de sa musique a enregistré et continue d'enregistrer, dans le monde entier, des succès constants, jamais atteints par des compositeurs allemands qui lui ont été contemporains ou qui lui ont suivi.

Dans la catégorie des pays non allemands, la Roumanie occupe, d'une certaine manière à ce point de vue, une position privilégiée: d'une part, grâce aux contacts directs de Strauss avec les musiciens et le public roumains et, d'autre part, grâce au fait (que nos récentes études ont mis en évidence) qu'à Bucarest on conserve un nombre de documents (correspondance et un carnet d'esquisses musicales du compositeur) intéressants pour la connaissance de son évolution créatrice et de ses relations musicales avec la Philharmonique de Bucarest et ses amis roumains.

Entre les deux guerres, dans un Bucarest où la bonne musique était un exercice quotidien, dans le vrai sens du mot, par le truchement de ses orchestres et de ses institutions musicales, ainsi que par l'activité vraiment mélomane des amateurs ayant une instruction solide et un large horizon, le public musical était habitué à un contact hebdomadaire constant avec les grands interprètes et chefs d'orchestre, roumains et étrangers — contact qui permettait à la vie musicale roumaine de prendre d'inoubliables contours et de hausser sans cesse son standard qualitatif. Tout cela était ressenti et s'alliait à une presse musicale relativement intense et, par rapport aux conditions de l'époque, étonnamment objective et compétente.

Avec tact et compréhension, avec attention et longues consultations et méditations, sans répétitions inutiles, sans omissions injustes ou chargements pénibles, sans tâtonnements et quasi-improvisations, sans appels lacrymogènes, sans prétentions « professionnelles » et exhibitionnisme, sans auto-proclamation en tant qu'« éducateur du public » et menaces voilées du genre « écoutez, car nous faisons maintenant votre éducation, » et sans outrepasser les attributions d'autres personnes à titre d'organisateur de concerts ou de festivals, la critique des périodiques généraux et musicaux remplissait un rôle de grande valeur à la réalisation d'une vie musicale correspondant à ce qu'on attendait d'elle. Et ce n'était pas un fait étonnant si nous pensons qu'à cette époque la critique musicale portait la signature de musiciens de premier ordre, comme Mihail Jora, Alfred Alessandrescu ou Cella Delavrancea — et parmi ceux qui ne s'occupaient pas effectivement de composition ou d'interprétation musicale, celle d'un Emanoil Ciomac, ami de tant de musiciens et mélomanes, avec George Enescu en premier lieu, et mari de la distinguée pianiste Muza Ghermani-Ciomac, avec laquelle Enescu concertait bien souvent. Ce cercle de passionnés de la musique, auquel appartenait aussi Ciomac, est évoqué avec émotion par Smaranda Georgescu¹, qui se réfère à leurs activités courantes en Roumanie et aux voyages de musique entrepris à l'étranger, particulièrement aux festivals de Salzbourg et de Bayreuth. Dans les pages et les opinions de tous ces musiciens et critiques, Richard Strauss occupait une place bien marquée.

Vers les années '30, Emanoil Ciomac — qui compte incontestablement parmi les figures marquantes de la critique musicale constante et militante de chez nous — commençait l'une de ses appréciées et instructives conférences publiques données à l'Athénée Roumain, répétée ensuite succinctement à la Radio Bucarest, en relatant la réponse de l'un des grands esprits de l'époque à la question qui lui avait été posée sur la musique de Richard Strauss : « lorsqu'il s'agit de Richard, je préfère Wagner et en ce qui concerne Strauss, je préfère Johann ! ». Tout en s'amusant de cette boutade, Ciomac intervenait immédiatement en soulignant son exagération et la nécessité de reconnaître la valeur incontestable de l'art de Richard Strauss, qui se profile comme le plus important compositeur allemand après Wagner-Brahms-Buckner-Mahler. Et il avait parfaitement raison car, vérifié sans cesse depuis lors, le rôle joué par Strauss dans la culture musicale européenne n'a cessé d'occuper une place de plus en plus importante dans la conscience du public et des professionnels, le compositeur constituant un personnage caractéristique et un trait spécifique de toute cette période de transition au monde contemporain.

C'est d'ailleurs aussi ce qu'a retenu l'histoire : Barbara W. Tuchmann, qui (dans *The Proud Tower*, New York, 1967²) peint un « vaste et véridique tableau du monde occidental de la période précédant la première guerre mondiale » par un splendide panorama kaléidoscopique, réserve le 6^e chapitre (« Les temps de Néron viennent ») à l'Allemagne de 1890 — 1914, analysant justement le secteur musical, à titre de caractéristique de l'époque et, dans le cadre de celui-ci, étudiant exactement la vie, l'œuvre, la destinée et le développement de Richard Strauss, envisagé comme un élément explicatif de toute son époque. Grâce à une intuition historique pleinement justifiée, elle a réussi à comprendre non seulement l'importance du musicien Richard Strauss et sa nature singulière dans l'ensemble du mouvement musical allemand en particulier et européen en général, mais aussi même le fait qu'il était la personnalité caractéristique de la culture musicale du carrefour des siècles.

En effet, considéré sous n'importe quel point de vue il embrasse et illustre de manière optimale aussi bien par sa

conception que par son activité musicale, successivement mais parfois simultanément aussi, à peu près tous les traits et orientations de la musique de son temps, ce qui le rend présent et, jusqu'à un certain point, caractéristique même dans l'horizon culturel de toute l'époque agitée et frémissante qui alliait le XIX^e siècle au XX^e.

Sceau de l'époque, de l'esprit et de sa culture, travailleur infatigable, talent évident, professionnel dans le sens élevé du mot, esprit pondéré (au fond), dont les ardeurs et les audaces sont toujours rationnelles, révolutionnaire—naturellement — mais tempéré et dosé (sinon camouflé même, parfois), Richard Strauss jaillit du romantisme et il est parfaitement conscient de la valeur et des possibilités de son talent, mais non pas d'une manière déclamatoire — comme Beethoven ou Berlioz, comme Schumann ou Wagner —, mais efficacement. Car, tandis que les grands romantiques claironnaient leur « moi » dans des conversations et des mémoires, dans leurs lettres et leurs articles ou essais, donc par la voie des explications écrites, Richard Strauss proclamait son « moi » en plan strictement musical : *Tod und Verklärung, Heldenleben, Also sprach Zarathustra, Sinfonia domestica*, pour ne pas mentionner sa mémorialistique musicale du genre de la fantaisie *Aus Italien*, de l'*Alpensymphonie* et de l'inédit projet *Erinnerungen aus Egypten*, dont nous avons découvert à peu près récemment les intentions musicales dans l'un de ses cahiers d'esquisses du début du siècle³. Bénéficiant d'une stupéfiante inventivité mélodique, harmonique et coloristique, il ressent sans cesse le besoin d'une « modération » et d'une synthèse tout en se sentant autorisé et à son aise à faire appel à tout moyen sonore d'expression, à tout genre musical, à toute forme et style, à adopter toute position esthétique, à pratiquer toutes les exagérations — dont il était d'ailleurs conscient, du moment qu'il considérait lui-même « avoir prospecté le langage harmonique jusqu'à ses confins ».

Fils d'un musicien célèbre aussi bien comme le meilleur corniste mais aussi comme le plus acharné anti-wagnérien de l'Allemagne, le jeune Richard sera éduqué dans l'esprit classique-romantique, mais il se convertira rapidement au wagnérisme sous l'influence convergente de Hans von Bülow (avec l'aide de celui-ci il commence

à 20 ans son extraordinaire carrière de chef d'orchestre), et de son ami Alexander Ritter de Meiningen. Il appliquera le wagnérisme dans la composition, en recourant au système des leitmotive, au discours infini, qui évolue vers un polythématisme dense. Pour commencer, il pratique largement, selon le modèle de Liszt, le *poème symphonique*, qui constitue le noyau de base du plein grand succès de sa création instrumentale symphonique, qui le rend immortel par les ouvrages ci-dessus mentionnés, auxquels s'ajoutent les œuvres sur des thèmes de la littérature universelle : *Macbeth, Don Juan, Till Eulenspiegels lustige Streiche* ou *Don Quichotte* ont été et continuent de figurer parmi les plus aimées et jouées pages orchestrales de la musique « à programme ». Parallèlement, il compose de la musique instrumentale de chambre, dont nous mentionnons les sonates, les deux concertos pour cor et orchestre, un concerto pour clarinette et orchestre, un autre pour violon et orchestre, un concerto (car il le considère tel) pour piano et orchestre qu'il intitule « Burlesque »⁴, deux concertos pour piano à la main gauche et orchestre, destinés au pianiste allemand Paul Wittgenstein, invalide de guerre (Maurice Ravel nous a donné un autre concerto à la main gauche pour le même pianiste), plusieurs suites orchestrales, etc. ; dans le domaine de la musique vocale, il réalisera une trentaine de pièces chorales sur des textes de Sophocle, Goethe, Schiller, Rückert, Herder, Klopstock, Hofmannsthal, Eichendorff, Wildgans, Kopisch, Lubahn, Gregor ; 15 lieds avec orchestre sur des textes de John Henry Mackay, Emmanuel von Bachmann, Schiller (attribué), Goethe, Richard Dehmelt, Friedrich Rückert, Johann Christian Friedrich Hölderlin, Joseph von Eichendorff ou Hermann Hesse, ainsi qu'environ 130 lieds avec piano sur les vers de Michel-Ange, A. F. von Schack, Felix Dahn, Nikolaus Lenau, Karl Henckell, J. Hart, J. H. Mackay, Otto Julius Bierbaum, Carl Busse, Richard Dehmelt, Detlev von Liliencron, Em. von Bachmann, Anton Linder, Christian Morgenstern, Klopstock, Bürger, Ludwig Uhland, Friedrich Rückert, Paul Remer, Goethe, Conrad Ferdinand Meyer, Heinrich Heine, Alfred Kerr, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Hafiz ou poésies populaires alsaciennes, chinoises, indiennes, etc. (les énumérations respectent en bonne partie,

l'ordre dans lequel Strauss a abordé les auteurs cités). Il est intéressant de remarquer que Strauss a recouru, dans ces lieds, aux vers de Henckell, Mackay et Dehmel — représentatifs pour ce que les Allemands nomment « Soziallyrik ». Sans atteindre les grands succès des poèmes symphoniques, la création instrumentale et vocale de chambre et chorale de Richard Strauss a conservé les faveurs du monde musical, elle est toujours écoutée avec plaisir et jouit d'une bonne appréciation du public — malgré le fait que, par exemple dans les lieds, Strauss s'avère tout aussi innovateur, car il y introduit un thématisation et une expression vocale qui brisent, pour la première fois, la tradition du lied allemand illustrée par Schubert et Schumann, Brahms, Malher et Hugo Wolf.

70 Mais, entre temps, vers le commencement de notre siècle, autour de l'âge de 40 ans, Strauss renonce brusquement au poème symphonique⁵ pratiqué et déclaré comme tel et adhère à un autre genre musical d'expression, celui de la musique pour la scène; il réalisera dans ce domaine 15 opéras (dont certains en plusieurs versions) et deux ballets: les opéras *Guntram* sur un livret propre (1892—1893; première à Weimar, le 10 mai 1894), *Feuersnot* sur un livret de Ernst von Wolzogen (1900—1901; première à Dresde, le 21 novembre 1901), *Salomé* sur le texte d'Oscar Wilde, traduit par Hedwig Lachmann (1904—1905; première à Dresde, le 9 décembre 1905); *Elektra* sur un libretto de Hugo von Hofmannstahl, d'après Sophocle (1906—1908; première à Dresde, le 25 janvier 1909); *Der Rosenkavalier* sur libret de Hofmannstahl (1909—1910; première à Dresde, le 26 janvier 1911); *Ariane à Naxos* et *Le Bourgeois gentilhomme* (Hofmannstahl; 1911—1912; première à Stuttgart, le 25 octobre 1912; la seconde version 1915—1916; Vienne, le 4 octobre 1916); *Die Frau ohne Schatten* par Hofmannstahl (1914—1917; Vienne, le 10 octobre 1919); *Intermezzo* sur livret propre, à caractère biographique (1922—1923, Dresde, le 4 novembre 1924); *Die Ägyptische Helena* sur le libretto de Hofmannstahl (1924—1927, avec une nouvelle version en 1933; Dresde — 6 juin 1928); *Arabella* sur un livret de Hofmannstahl (1930—1932; Dresde — 1 juillet 1933); *Die schweigsame Frau* sur un libretto de Stefan Zweig, après Johnson (1934—1935; Dresde — 24 juin 1935);

Friedenstag sur le texte de Josef Gregor (1935—1936; Munich — 24 juillet 1938); *Daphne* sur le livret de Gregor (1936—1937; Dresde — 15 octobre 1938); *Die Liebe der Danae* sur un livret de Gregor (1938—1940; Salzburg — 14 août 1952); et *Capriccio* sur le livret de Clemens Krauss (1940—1941; Munich — 28 octobre 1942); et les ballets *Josephslegende* (scénario de Hofmannstahl et Harry Kessler, 1913—1914; Paris — 14 mai 1914) et *Schlagobers* (scénario de Heinrich Kroller, 1921; Vienne, 9 mai 1924).

Avec ces œuvres pour la scène, Richard Strauss sut se donner un autre monument immortel dans l'histoire de la musique, pareil à ses poèmes symphoniques.

D'ailleurs, le nouveau chemin, la mutation tellement claire qui le mène du poème à la création lyrico-dramatique était assez naturelle dans l'évolution des compositions de Richard Strauss: sa réalisation musicale était de type plastique, imaginative et, dans la représentation scénique, elle n'était que le prolongement et l'achèvement — par de nouveaux moyens dans le cadre du spectacle total dont rêvait Richard Wagner — de la même musique narrative et visualisante qu'il avait visée aussi par les programmes — en principe composés par lui-même — des poèmes symphoniques.

En suivant (ici aussi!) l'exemple de Richard Wagner et en le continuant, le compositeur d'opéra Richard Strauss s'emploie à créer dès le livret; il choisit les thèmes, le librettiste, il conseille, guide, corrige et encourage ou calme son collaborateur littéraire mais, d'autre part, il accepte les suggestions de ce dernier en entretenant avec lui une correspondance permanente et, à certaines œuvres, il écrit lui-même le livret (comme Wagner); mais ceci n'est pas du tout surprenant chez l'ex-compositeur de poèmes symphoniques, ceux-ci impliquant eux-mêmes un « libretto » que Strauss construisait minutieusement. Du reste, le fait que, depuis sa jeunesse, Richard Strauss ne concevait la musique purement symphonique et instrumentale qu'en vision programmatique, résulte de ses inédites notations thématiques pour un *concerto conçu pour violoncelle et orchestre* et intitulé *Erinnerungen aus Egypten*, concerto non réalisé jusqu'à la fin, qui aurait compris des thèmes exprimant l'*Arrivée aux pyramides*, *Napoléon*, etc.⁶; on sait qu'en 1892—

1893 Richard Strauss, convalescent, avait fait un long voyage en Egypte et en Grèce, peu de temps avant son mariage (1894); ce concerto aurait constitué un parallèle à la fantaisie symphonique *Aus Italien* qu'il avait réalisée en souvenir de son premier grand voyage de jeunesse (1886). Mais en même temps que le changement de genre musical, il se produit dans le langage tellement attrayant du symphonisme de Strauss une amplification des témérités d'expression, une libéralisation et un développement incomparable, d'un opus à l'autre, des innovations d'ordre mélodique, rythmique et harmonique s'inscrivant dans une richesse polyphonique et une frénésie du timbre sans pareil qui vont instituer dans la conscience réceptrice du public les caractéristiques originales et inimitables de son style propre. Ces traits ont été analysés et sont appréciés, à juste titre, prépondérants dans la définition de l'art de Strauss. Ils sont également valables aussi bien pour les opéras à sujet quasi contemporain que pour ceux à thèmes légendaires, archaïques; aussi bien pour les œuvres à horizon classicisant baroque, que pour les ouvrages naturalistes «horribilistes» (comme *Salomé* et *Elektra*, qui rivalisent parfaitement, sous ce rapport, avec certains thèmes comme *Œdipe* ou *Wozzek* d'Enescu et Stravinski, respectivement Alban Berg. A la croisée des deux grandes phases de sa création — la phase romantique tardive, avec les poèmes symphoniques et les lieds de début, lui assurant ses grands succès auprès du large public, et la phase moderne allant jusqu'au naturalisme et l'expressionnisme, avec les créations lyrico-dramatiques lui apportant de grands succès dans les cercles mélomanes et, progressivement, auprès du grand public — le début de notre siècle a représenté pour Richard Strauss, à peu près d'une manière concomitante, non seulement un changement du genre de prédilection, mais aussi un changement de style; à la manière spécifique de Strauss, les changements s'expliquent l'un à travers l'autre et, en même temps, ils soulignent aux yeux du public et de la postérité critique la parfaite valeur des deux phases qui se sont succédées sans se nuire l'une à l'autre ou s'annuler malgré leur apparente diversité. D'ailleurs, en parlant analytiquement, dignes à remarquer sont peut-être l'unité et le parallélisme stylistique

entre les thèmes, le livret et la musique que démontrent chaque poème et chaque opéra de Richard Strauss. A juste titre on a remarqué comme support de cette unité le fait que, chez Strauss, les deux moments usuels de la création — la composition et l'«orchestration» — fusionnent en une seule action : le compositeur pense, dès le début, d'une manière auditive et orchestrale, dans un «polythématisme» et une vision mélodique, harmonique, polyphonique et du timbre caractéristique et parfaitement adéquate au message. Des preuves dans ce sens se trouvent à profusion dans ses carnets de notices-esquisses musicales — instruments de travail témoignant des caractéristiques de son chantier de création⁷.

Tous ces traits qui ont assuré à Strauss, à son temps, et lui garantissent également à présent la grande popularité dont jouit sa création, ne devraient pas nous faire oublier d'autres réalisations para-musicales du grand compositeur. En tant que musicien de valeur reconnue, Richard Strauss s'est également manifesté comme un champion de la lutte pour le droit d'auteur, en initiant et organisant les formes d'association allemandes et internationales pour la défense des droits de création. D'autre part, il figure parmi les fondateurs et les dirigeants des Festivals annuels de Salzbourg; il a été fermement soutenu, dans cette direction, par son collaborateur littéraire, le poète et dramaturge Hugo von Hofmannstahl, qui a créé dans ce but le célèbre *Jedermann* — un spectacle d'une empreinte particulière, spécifique à ces manifestations et devenu très vite une sorte d'emblème du Festival de Salzbourg. Le fait que Strauss se sentait directement et totalement engagé dans la réussite de ces festivals est attesté par l'une des lettres récemment trouvées à Bucarest⁸, dans laquelle, annonçant sa prochaine visite en Roumanie, il exprimait son désir de propager en compagnie de ses amis George Georgescu et Romulus Orchis, la fréquentation des festivals musicaux de Salzbourg, en organisant à cet effet un groupe adéquat de mélomanes.

L'étude des multiples activités et de l'harmonieuse personnalité de Richard Strauss, des comparaisons analytiques du compositeur de poèmes symphoniques avec Berlioz, Liszt, Enescu ou des comparaisons du compositeur d'opéra Strauss avec Wagner, Debussy, Puccini, Janacek, Alban

Berg (*Wozzek*), Prokofiev, Stravinski et Enescu (*Œdipe*) seraient, bien sûr, particulièrement adéquates et éloquentes; nous n'avons pas la possibilité de les entreprendre ici.

Au contraire, nous devons préciser maintenant que l'accueil de la musique de Strauss en Roumanie, qui se produit initialement grâce aux aides de mélomanes et limitée aux lieds et aux pièces de musique de chambre à caractère instrumental, devient un phénomène public et pénètre dans la vie active des concerts par l'apport de George Enescu et connaîtra une diffusion massive et constante lorsque, après la première guerre mondiale, la Philharmonique de Bucarest sera organisée, ou réorganisée, sous la conduite de George Georgescu. Les programmes des concerts et la presse de l'époque en témoignent. Richard Strauss est joué et applaudi, à Bucarest et dans d'autres villes du pays; dans les programmes de la Philharmonique de Bucarest son nom figure parmi ceux des compositeurs les plus fréquemment écoutés. Un phénomène rare se passe, surtout pour un compositeur contemporain: pendant des mois, les poèmes de Richard Strauss sont non seulement exécutés chaque semaine et, seulement avec de rares interruptions, durant toute la saison musicale annuelle mais, de plus, il est parfois programmé à plusieurs jours de la même semaine. Le public mélomane a souvent la possibilité d'écouter, à une distance de quelques jours ou semaines, le même poème symphonique dirigé successivement par George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Ionel Perlea, sinon par un ou deux chefs d'orchestre étrangers⁹. C'était une performance pour l'orchestre, une émulation des chefs d'orchestre, une incomparable voie de raffinement pour les mélomanes et une réussite élévation musicale pour le grand public. Il ne faut pas également oublier que, sous l'incitation de George Georgescu, la Philharmonique de Bucarest organise des concerts spéciaux, parfois même des séries de concerts à programme exclusivement Strauss, intitulées d'ailleurs « Festival Richard Strauss ». Invité à certains de ces concerts, le compositeur visite Bucarest et dirige ses compositions à l'Athénée Roumain.

En effet, en 1921, Richard Strauss apparaîtra à 5 concerts comme chef d'orchestre: le 16 et le 18 mars, le programme compre-

nant *La vie d'un héros*, la *Suite du Bourgeois gentilhomme* de Molière et *Mort et transfiguration*; le 20 mars — *Till Eulenspiegel* et la *Symphonie alpine*; et le 26 et 27 mars, après *Till Eulenspiegel*, pour lequel Richard Strauss cède la baguette à George Georgescu¹⁰ en reconnaissant ainsi l'interprétation de celui-ci comme parfaitement correspondante à ses propres idées et en l'instituant indirectement comme représentant autorisé de ses créations, le compositeur a dirigé de nouveau lui-même la *Symphonie alpine*. Il faut noter qu'avant ses deux derniers concerts de 1921, c'est-à-dire le 23 et le 25 mars 1921, la Philharmonique, dirigée cette fois par Hugo Reichenberger, avait présenté deux autres concerts qui, après l'ouverture *Coriolan* de Beethoven et la 1^{re} *Symphonie* de Schumann, étaient conclus par une autre œuvre de Richard Strauss, la fantaisie symphonique (op. 16) *Aus Italien*. Voilà donc 7 concerts (les 16, 18, 20, 23, 25, 26, 27 mars) en moins de deux semaines programmant Strauss, dont 5 exclusivement à programme Strauss et avec lui-même au pupitre.

A l'occasion de ses visites ultérieures à Bucarest, en 1923, Richard Strauss a dirigé trois concerts comprenant, à une seule exception près, uniquement des compositions propres: le 23 mars, le programme comprenait une *Symphonie* de Mozart (Richard Strauss avait une véritable vénération pour ce compositeur), suivie de la *Sérénade pour instruments à vent* et la *Suite du Bourgeois gentilhomme*, le 25 mars la *Sinfonia domestica* (en première audition à Bucarest), la *Valse du Chevalier à la Rose* et le poème *Don Juan*, le 26 mars *Mort et transfiguration*, la *Danse de Salomé* et *Till Eulenspiegel*. Combien vibrante était la présence de Strauss à Bucarest immédiatement après la première guerre mondiale! Elle répondait, certes, à la demande du public et la belle rotonde de l'Athénée Roumain paraissait trop petite pour tant de musique de ce genre. C'étaient, bien sûr, des jours de triomphe qui enchantaient Richard Strauss, toujours sensible aux réactions du public. Ces réactions étaient d'ailleurs visibles dans la presse aussi, car les critiques et les chroniqueurs de l'époque mentionnaient avec des éloges superlatifs les compositions de Strauss, aimées et devenues familières, toutes les fois qu'elles étaient programmées, non seulement lors-

qu'elles étaient présentées par Strauss lui-même. L'accueil de la musique de Strauss par la critique musicale de Bucarest, et celle roumaine en général, constitue un chapitre auquel nous avons réservé une étude séparée dans le cadre d'une communication présentée le 23 avril 1989 au Centre d'Etudes « George Enescu » et qui sera publiée dans les travaux scientifiques de ce Centre.

Au sujet de l'accueil et de la diffusion des œuvres musicales de Richard Strauss en Roumanie, il faut envisager les noms de George Enescu, George Georgescu et Romulus Orchis.

Les affinités entre Enescu et Strauss mériteraient une étude séparée, susceptible de prendre en considération leurs constituantes psychologiques ainsi que le rôle joué par chacun d'eux dans la culture de leurs pays et, en même temps, de l'Europe. On peut aisément en détacher des traits communs ou parallèles si nous pensons premièrement aux dons musicaux natifs des deux musiciens, à l'école musicale qui les a formés sous le signe du classicisme et du romantisme européen, afin d'adhérer tous les deux au wagnérisme qu'il ne tarderont pas à dépasser, chacun dans une parfaite manifestation de liberté sonore en plan mélodique, harmonique, polyphonique, instrumental-orchestral, qui expliquera — organiquement — les positions de certe modernité qu'ils adopteront. Plus nous insisterons sur les traits comparatifs des deux destinées et créations musicales, plus leur parallélisme s'imposera à nos yeux : la même rigueur librement consentie de travailler sans cesse et intensément (avec une nuance spéciale chez Richard Strauss travaillant sous l'initiative et le contrôle rigoureux de sa femme Pauline de Ahna), la même dissipation entre le don de compositeur et les activités interprétatives, y compris la baguette de chef d'orchestre et les tournées de concerts, les mêmes longs voyages en Europe et au-delà de l'océan, un alliage semblable entre le respect (et même l'attraction) de la tradition et les recherches du nouveau ou les gestes d'ouverture moderniste, les mêmes préférences avant-gardistes, de spécificité de langage et d'expression (authentiquement populaire chez Enescu, frisant l'atonalisme dans le cadre du naturalisme et de l'expressionnisme chez Richard Strauss), parallèlement aux ouvrages nettement néoclassicisants,

comme les suites 1 et 2 pour orchestre ou les premières suites pour piano chez Enescu (dont la priorité mondiale dans la musique nommé aujourd'hui « rétro » a été magistralement démontrée en 1986 par le professeur et compositeur Dan Voiculescu de Cluj-Napoca¹¹) ou les suites *Le Bourgeois gentilhomme* ou d'après Couperin, chez Richard Strauss — voilà autant de données parallèles correspondantes qui nous rendent les deux musiciens comme des personnalités sensiblement semblables, qui se définissent en même temps par « classique » et « moderne ». Tout comme Strauss, Enescu apparaît comme un « classique » par la grandeur et la solidité de son œuvre, par le rôle joué entre les musiciens du siècle. Tout comme Enescu, Strauss se manifeste comme un « moderne ». Les deux se réalisent d'eux-mêmes, sans proclamer ou claiçonner, par la nature de leur expression musicale et non pas par des idées préconçues, théoriquement non viables et pratiquement inacceptables à « l'audition ».

Il est explicable pourquoi le premier musicien qui ait lancé la musique de Strauss dans la vie musicale roumaine, dans ses concerts publics, notamment symphoniques, fut George Enescu.

D'ailleurs, je suis en mesure d'apporter un témoignage personnel. Les circonstances ont fait que je me trouvais présent, en 1938 ou 1939, à un entretien d'Enescu avec les maris Ciomac et leur amie M. Vidrighin, entretien auquel participait aussi, je le crois, Aurelia Cionca. La discussion portant aussi sur Richard Strauss, Enescu le caractérisa comme « le talent le plus harmonieux, le cerveau le plus clair et l'énergie la plus organisée de la musique allemande de notre temps », en le considérant comme « un colosse de type wagnérien, malgré toutes ses tendances d'aristocratique classicisme qu'il présente dans quelques-unes de ses œuvres ». Il nous serrait difficile, même aujourd'hui, d'apporter des amendements à ces opinions ! Elles sont d'ailleurs confirmées aussi par George Georgescu, qui considérait Richard Strauss comme « le dernier représentant de la grande famille des musiciens authentiques, de Händel, Beethoven et Brahms jusqu'à nos jours », qui a réussi à se situer comme le « grand représentant de son époque »¹².

Les relations entre Richard Strauss et George Georgescu — considéré, aux côtés

tés de George Enescu comme la plus authentique baguette roumaine de chef d'orchestre de son époque — constituent l'un des exemples les plus émouvants d'amitié de deux musiciens, au fond, séparés tant par la différence d'âge (environ 30 ans) que par la provenance d'école musicale. L'attention que Richard Strauss — compositeur unanimement reconnu et chef d'orchestre frénétiquement applaudi non seulement dans son pays mais aussi dans le monde entier — attachait au jeune et doué violoncelliste et chef d'orchestre roumain qui étudiait à Berlin au seuil de la première guerre mondiale, son aide et ses heureux conseils concernant l'orientation de ce talent et l'option définitive qu'il fera en faveur de la baguette, l'assistance qu'il offrira toutes les fois à la demande du musicien roumain ou l'aide qu'il lui donnera dans son activité de directeur de la Philharmonique de Bucarest ou de l'Opéra Roumain de Bucarest (Richard Strauss intervenant même, par correspondance, auprès de musiciens étrangers au sujet des spectacles et des concerts de George Georgescu à Bucarest¹³), d'une part; l'admiration et la totale confiance vouées par Georgescu à son grand patron musical, la réelle appréciation de la création symphonique et de scène de Richard Strauss, la constante programmation de ses œuvres aux institutions musicales qu'il dirige en Roumanie et dans les tournées internationales, à un niveau qualitatif qui l'institue, dans l'esprit du compositeur même et du large public aussi, en tant que le plus autorisé interprète des poèmes symphoniques, les liaisons de cœur qui attachent les deux amis jusqu'à la mort, en une intimité dont la mesure peut être donnée aussi par le fait — apparemment insignifiant — que pendant ses dernières visites en Roumanie, Richard Strauss et sa famille ont été hébergés dans la maison de Georgescu¹⁴, d'autre part; tout ceci donne l'image de la force d'une amitié indissoluble et explique en même temps nombre d'orientations et de détails de la vie musicale des deux illustres musiciens, chacun pour sa patrie. Les sentiments de Strauss pour Georgescu sont éloquemment illustrés par les mots de la dédicace écrite sur la photo offerte le 27 mars 1921, le jour du mémorable concert pour lequel il lui a cédé la baguette

de chef d'orchestre pour diriger *Till Eulenspiegel* :

« Dem lieben Meisterschüler und Freunde George Georgescu in Dankbarkeit für hohe künstlerische Genüsse zu Bukarest als Prophet einer glorreichen Dirigentenlaufbahn aufrichtig ergeben, »

Dr. Richard Strauss
Buc. 27.III.1921 »¹⁵.

Ces opinions sont à mettre en liaison avec la recommandation que Richard Strauss envoyait en 1926 à Arturo Toscanini lorsque celui-ci, devenu indisponible à cause de maladie, lui demandait des conseils pour son remplacement : « Vous pouvez compter sur George Georgescu comme sur moi-même »¹⁶.

Enfin, Romulus Orchis, qui a joué durant des décennies, auprès de George Georgescu, le rôle de secrétaire général de la Philharmonique bucarestoise et de l'Opéra Roumain et, ensuite, celui de directeur administratif de la Philharmonique, était un collaborateur de parfaite confiance et de grande capacité; l'activité d'impressario était pour lui une véritable vocation, servie totalement par une parfaite politesse, une bienveillance et un tact impeccable. Ces qualités devaient impressionner Richard Strauss qui l'appréciait tout particulièrement, en lui accordant son amitié et même son aide toutes les fois qu'il en avait l'occasion. Pour éclairer les relations Strauss—Orchis sont éloquentes les lettres de Richard Strauss trouvées à la Bibliothèque de l'Académie de Bucarest, dont nous avons publié, en traduction roumaine, un premier groupe de 14 pièces¹⁷. Ces lettres comprennent des pleins pouvoirs pour conclure des engagements de tournées en Roumanie (Vienne, le 24 décembre 1920), des projets de nouvelles tournées à Bucarest et dans d'autres villes de Roumanie ainsi qu'à Constantinople, au Caire et à Athènes (Karlsbad, le 6 juillet 1921), des projets pour une première allemande à l'Opéra Roumain et pour un engagement du chef d'orchestre Reichenberger (Garmisch, le 9 juillet 1922), l'accord pour trois concerts de Bucarest en mars 1923 et pour les concerts de la tournée envisagée à Constantinople, au Caire et à Athènes avec la Philharmonique de Bucarest, précisant les honoraires et les conditions à assurer (Garmisch, le 30 juillet 1924), les recom-

mandations des interprètes des lieds de la création de Strauss (Franz Steiner, Elisabeth Schumann ou Bertha Kiurina) pour les soirées de lieds à Bucarest (probablement Vienne, le 14 février 1923), l'accord définitif et l'annonce exacte des dates de présence à Bucarest à la fin de mars 1923 et de l'intention de réunir « un comité » adéquat pour Salzburg (Vienne, le 5 mars 1923), l'attestation officielle que les trois concerts de Bucarest ont été traités exclusivement et directement avec Romulus Orchis dès décembre 1922, Strauss déclarant qu'il n'avait jamais connu Emanuel Cerbu qui prétendait avoir été l'intermédiaire de ces concerts (Vienne, le 28 décembre 1923), la recommandation adressée à George Georgescu concernant le pianiste Alfred Blumen, engagé par Romulus Orchis comme soliste de la *Burlesque* de Strauss et du *Concerto en mi bémol majeur* de Beethoven (Vienne le 1^{er} mars 1924), la recommandation de certains metteurs en scène allemands pour l'Opéra Roumain à la demande de Georgescu et les conditions requises pour une tournée envisagée à Constantinople et Athènes, à ce voyage devant participer aussi la femme et les enfants de Strauss (Vienne, 1925 ?), le désir de recevoir du caviar de Roumanie (Garmisch, le 30 septembre 1941) et ses remerciements à cet égard (Vienne, le 18 août 1942), les invitations de Strauss adressées à Orchis de se rendre à Garmisch ou à Vienne, entre autres pour la première de l'opéra *Capriccio* programmé en septembre 1942 à Munich et pour les interprétations-modèle de Clemens Krauss, etc.

Parmi les données de ces lettres, retiennent l'attention les précisions de Strauss du 28 décembre 1923, sur le fait qu'il s'est très bien entendu avec Romulus Orchis et qu'il a été « très satisfait des performances extraordinaires de l'orchestre magistralement conduite par le chef d'orchestre Georgescu ». D'ailleurs, Richard Strauss a plusieurs fois exprimé son admiration pour l'Orchestre Philharmonique de Bucarest et nous considérons significatif le fait que, plusieurs fois, en s'adressant à ses correspondants de Bucarest et principalement à Romulus Orchis, il n'oubliait pas de transmettre ses salutations les plus amicales aux membres de l'orchestre avec lequel il s'était si bien accom-

modé et qu'il considérait excellent dans ses éloges.

Dans ce sens, il regrettait le 30 septembre 1941, de Garmisch, qu'étant donné son âge de 77 ans « les apparitions publiques et les voyages dans le vaste monde ont cessé » et qu'il ne pourra pas répondre à l'invitation de venir « dans l'hospitalier Bucarest, malgré tous les agréables souvenirs que je garde à mes chers amis et à l'excellent orchestre ». Et c'est ainsi que le groupe de musiciens de la Philharmonique serait le quatrième personnage principal, aux côtés d'Enescu, Georgescu et Orchis, des relations roumaines de Richard Strauss.

Mais, nous ne pouvons pas conclure ce passage en revue des relations roumaines de Richard Strauss sans mentionner, au moins, deux musiciens de Vienne : son ami intime Clemens Krauss, chef d'orchestre et ensuite directeur musical de l'Opéra d'Etat viennois et qui prendra la direction musicale des Festivals de Salzburg durant la guerre, et sa femme, la soprano d'origine roumaine Viorica Ursuleac. Les deux appartenaient aux plus connus et aimés interprètes de la création d'opéra et de lieds de Richard Strauss. Avec Clemens Krauss au pupitre et Viorica Ursuleac dans le rôle principal, Strauss avait réalisé le 1^{er} juillet 1933 à l'Opéra d'Etat de Dresde la première de l'opéra *Arabella*, qu'il a présenté l'année suivante à Covent Garden de Londres. Strauss a dédié aux deux époux, qu'il appréciait tout particulièrement, le singulier opéra à contenu héroïque évocateur *Le jour de la paix* (*Friedenstag*) sur le livret de Josef Gregor, dont la première a été dirigée par Krauss lui-même, le 24 juillet 1938, à l'Opéra d'Etat de Munich. En vertu d'une lecture plus attentive du texte d'*Arabella*, le dernier opéra issu de la collaboration de Strauss avec Hofmannstahl, nous en avons tiré la conclusion que nous pouvons nous estimer autorisés à considérer que dès sa préparation — au moins dans la version finale, terminée peu avant la première — cet opéra porte la forte influence des anciens contes roumains de l'enfance en Bucovine de Viorica Ursuleac et, indirectement et de manière à peine camouflée, l'opéra présente même des personnages liés non seulement à la société viennoise décadente de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais qui évoquent, au moins déclarativement,

les réalités roumaines de la société féodale qui se transformait, en rapport avec les nouvelles situations sociales européennes. L'argumentation de cette reconsideration du sens et des origines d'*Arabella*, qui implique des réinterprétations assez compliquées, de nouvelles situations et explications de la correspondance entre Strauss et Hofmannstahl, nous l'avons présentée dans notre conférence donnée sous les auspices de l'Association des Hommes de Science de Jassy, à l'occasion des Journées de l'Université « Alexandru Ioan Cuza », le 26 octobre 1987 et depuis, le 6 mai 1988, de nouveau à Jassy, et que nous avons développée dans la communication *Surprises straussiennes : Arabella*, que nous avons faite à la séance du 20 novembre 1987 au Centre d'Etudes « George Enescu » de Bucarest. Elle excède, naturellement, les limites de la présente étude, mais elle s'inscrit pleinement dans la ligne des recherches analytiques initiées et développées aussi bien par les exégètes de la création de Richard Strauss que par ceux de l'œuvre de Hugo von Hofmannstahl.

Nous sommes sûrs que ces recherches analytiques, ainsi que l'impulsion et la révigoration des préoccupations pour la connaissance, la diffusion et la reconsideration du lieu et du rôle de Richard Strauss à la base de la culture musicale moderne — et non pas comme un dénouement final d'une certaine époque d'épuisement — nous réservent encore des surprises, même à l'occasion des bien-

venus anniversaires et commémorations que nous avons mentionnées dans les premières lignes de notre contribution présente.

D'ailleurs, l'Académie Roumaine, par sa Section de sciences philologiques, littérature et arts, ainsi que le Centre d'études « George Enescu » ont dédié une séance spéciale, le 20 décembre 1989, à l'Année Richard Strauss. Intitulée « Sous le signe de la musique et de la poésie. Richard Strauss—Hugo von Hofmannstahl », la séance, présidée par l'académicien Zoe Dumitrescu-Buşulenga, nous a donné la possibilité de marquer quelques idées sur la personnalité de Richard Strauss (entre autres, Mircea Voicana, *Les relations de Richard Strauss avec le monde musical roumain : a) manuscrits et correspondance inédits à Bucarest, b) Arabella et la conte roumain — une hypothèse et l'esquisse d'une argumentation ; Speranța Rădulescu, Préoccupations d'harmonie dans les notations musicales de Richard Strauss ; Gheorghe Firca, Le modèle straussien et la musique roumaine ; etc.*).

Dans ce contexte nous avons considéré comme un devoir de présenter les contacts de Richard Strauss avec la Roumanie ; nous espérons avoir réussi à introduire ainsi certaines informations succinctes nouvelles, du moins en ce qui concerne le matériel d'ordre épistolaire ou musical que nous avons découvert et étudié, informations que nous considérons dignes d'être commentées et publiées progressivement à l'avenir.

Notes

¹ Lisette Georgescu, *Momente de viață*, Bucarest, 1988, 184 p.

² Traduit en roumain sous le titre *Trufaşa citadelă*, Bucarest, 1977.

³ Trouvé dans les fonds de musique de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, ce carnet contient 100 pages de notations musicales pour *Feuersnot* et *Salomé*, pour *Sinfonia Domestica*, *Tailfefer*, divers lieds, pour le *Bourgeois gentilhomme*, etc.

⁴ *Burleske* de Richard Strauss peut être considérée, par sa valeur intrinsèque, comme un modèle de grand retentissement, et par son succès un prototype de la série de « burlesques » qui l'a suivi dans la littérature musicale européenne (et dans la musique roumaine aussi).

⁵ Sa correspondance avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne atteste qu'à 80 ans, en 1942, il préparait un dernier poème symphonique pour grand orchestre, chœur et orgue, qu'il avait intitulé *Die Donau* et qu'il destinait au centenaire de cette Philharmonique.

Ce poème n'a pas été réalisé. Voir Ernst Krauss, *Richard Strauss. La personnalité et l'œuvre*, traduit en roumain, Bucarest, 1965, pp. 256—257.

⁶ Les projets de ce concert sont insérés dans les pages du carnet d'esquisses musicales, signalé dans la note 3.

⁷ L'exemple nous est fourni à Bucarest, par le carnet auquel se réfère la note 3.

⁸ Lettre de Vienne, 5 mars 1923. Voir Mircea Voicana, *Correspondență inedită Richard Strauss la București* (Correspondance inédite Richard Strauss à Bucarest) (I), in *Studii și cercetări de istoria artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, tome 36, 1989.

⁹ Pour les programmes de la Philharmonique de Bucarest, voir 1922—1942. *Vingt ans d'activité musicale. À la lumière des programmes de la « Philharmonique »* — collectés par Romulus Orchis, (Bucarest, 1942), 104 p., repris avec certaines confusions par Viorel Cosma, *La Philharmonique « George Enescu » de Bucarest, 1868—1962*, Bucarest, 1968, 312 p.; ainsi que

Lucian Voiculescu, *George Enescu. 50 ans d'activité artistique*, Bucarest, 1957 (Cahier, Programme de la Philharmonique « George Enescu »), 192 p.

¹⁰ « A la demande expresse de l'auteur », précisait l'affiche de la Philharmonique. Voir Lucian Voiculescu, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ Voir *Enesciana* V, en cours de publication.

¹² Voir Tutu Georgescu, *George Georgescu*, Bucarest, 1971, pp. 114—115.

¹³ Comme il résulte de la correspondance inédite que nous avons publiée. Voir n. 8.

¹⁴ Tutu Georgescu, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵ Le fac-similé de cette photo avec dédicace, in Lucian Voiculescu, *op. cit.*, planche entre les pages 32 et 33.

¹⁶ Tutu Georgescu, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷ Voir note 8.

L'impossibilité d'obtenir, de la part des autorités en droit, les fonds nécessaires au développement d'une véritable industrie cinématographique a obligé en 1942 la direction de l'« O.N.C. » (Office National Cinématographique) de faire appel, malgré tous les risques impliqués par la conjoncture historique donnée, à une coopération avec des partenaires étrangers. À la suite des démarches insistantes de l'énergique Ion Cantacuzino (nommé directeur délégué de l'O.N.C.), le 5 janvier 1943 naissait « La Société Cinématographique Roumano-Italienne » (CINEROMIT), avec un capital souscrit en parties égales par l'O.N.C. et par un groupe de firmes italiennes parmi lesquelles ENIG, LUXFILM (qui avait produit le film de début de Vittorio de Sica *I bambini ci guardano*), ICI (qui avait justement sur le chantier *Ossessione* de Luchino Visconti) et « Artisti Associati ». Ce n'est pas par hasard que de la part italienne fussent attirées précisément les firmes promotrices des premières œuvres de facture néoréaliste. En collaborant avec elles, la cinématographie roumaine aurait pu mettre pleinement en valeur sa vocation réaliste, évidente depuis toujours. L'accord de collaboration prévoyait entre autres « la construction, l'équipement et l'exploitation de studios pour la production de films et, aussi, de laboratoires cinématographiques ; la réalisation de films produits, soit séparément, soit en participation, ou bien par des tiers ; l'exploitation de propres films et de ceux produits par d'autres maisons ; l'acquisition et l'exploitation de films nationaux et étrangers, l'exploitation de salles de cinématographe », etc.

En premier lieu on inaugura, à Bucarest, une salle de cinéma, « Excelsior », à l'affiche de laquelle on programma des films italiens en commençant par *I bambini ci guardano* et *Quattro passi fra le nuvole* de Blasetti. Néanmoins, la clause la plus importante de l'accord restait, évidemment, celle de la construction et de l'équipement d'un studio moderne. La partie roumaine devait mettre à la disposition de la CINEROMIT l'équipement technique du studio de l'O.N.C. tandis que la partie italienne allait fournir l'équipement des trois des plateaux de la Maison turinoise FERT, démontés par crainte des bombardements ; les caisses contenant cet équipement attendaient

LA SOCIÉTÉ CINÉMATOGRAPHIQUE ROUMANO-ITALIENNE (CINEROMIT)

Manuela Cernat

d'être expédiées à Bucarest en vue du futur studio — trois plateaux et les annexes nécessaires — que l'on devait construire sur la rive du lac Fundeni, d'après, les plans de l'architecte Octav Doicescu.

En attendant, la CINEROMIT prenait en charge un projet déjà entamé par l'O.N.C., *l'Escadrille blanche*, le romanesque amour d'un aviateur roumain et d'une infirmière italienne des services sanitaires aéroportés, le sujet ayant pour toile de fond la guerre en cours. Fidèle à sa politique d'attirer vers le cinéma des personnalités marquantes du monde des arts et des lettres, Ion Cantacuzino avait confié la mise en scène à Ion Sava. Débutant en matière de cinéma il avait eu un prestigieux palmarès théâtral (du côté italien, Sava était assisté par Mario Zama). Ion Sava signait également le scénario, adapté d'après un récit italien. À côté des protagonistes Mariella Lotti et Claudio Gora et des interprètes Mario Visconti, Carlo Campanini, Tino Bianchi, la distribution comprenait deux vedettes des scènes bucarestoises : Lucia Sturdza Bulandra et Marcel Anghelescu. Les extérieurs furent filmés en Roumanie, où le chef cameraman, italien, fut secondé par le capitaine Panțu du Service Cinématographique de l'Armée, le reste de l'équipe des techniciens appartenant à l'O.N.C. ; les intérieurs furent filmés à Rome, aux studios Cinecittà, dans les décors de l'architecte Virgil Antonescu. Malheureusement

ment, Ion Sava n'allait plus réussir à monter son film, empêché de retourner à Rome par l'occupation nazie de l'Italie. Achievé hâtivement par quelqu'un d'autre (par Aldo Vergano, paraît-il¹), l'*Escadrille blanche* allait sortir sur les écrans italiens après la libération de 1945. Emporté par une mort prémature, Ion Sava n'a jamais vu son film.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que l'apparition d'une société cinématographique roumano-italienne, sous le nez même des Allemands qui visaient à contrôler toute l'activité cinématographique en Europe, irrita fort Goebbels, au point de noter furieusement dans son journal, en 1942 : « Les Italiens nous créent des embarras de toutes sortes. A présent ils essaient de s'infiltrer dans la nouvelle industrie cinématographique de Bucarest qui en fait aurait dû nous revenir (n.s.). Évidemment, les moyens dont ils disposent sont insuffisants, mais ils aimeraient bien se tailler une belle tranche du gâteau. Pour l'instant nous ne pouvons pas grand-chose de ce côté-là »². Par contre, après l'entrée des armées allemandes en Italie, les autorités hitlériennes n'allaient épargner aucun effort pour étrangler la coopération roumano-italienne, s'ingéniant tout d'abord à couper toute communication entre les deux partenaires. Ne recevant plus de films italiens en location, la partie roumaine de la CINEROMIT perdait une importante source de revenus. De la même façon fut sabotée la construction des studios de Fundeni car, à la suite de l'intervention allemande, l'équipement qui attendait d'être expédié vers Bucarest resta bloqué en Italie. Tout comme dans le cas du projet Ermolieff, un des rêves chers de nos cinéastes échouait, cette fois-ci au seuil de son accomplissement, pour des raisons infiniment plus graves qu'en 1926. Et pourtant, en dépit de tous les obstacles, tout comme s'il fût possible d'ignorer le grondement de la guerre et de faire fi du trame compliqué des intérêts politiques, la CINEROMIT réussissait en février 1944 à donner le premier tour de manivelle d'un second film : la comédie *Le rêve d'une nuit d'hiver*. A l'origine de cette transposition à l'écran d'après la pièce homonyme de Tudor Mușatescu (créée au théâtre par George Vraca et Leny Caler) se trouvait toujours le redoutable tandem Jean Georgescu, en tant, que mettre en scène et Ion Cantacuzino,

en tant que producteur délégué. Les droits d'adaptation avaient été achetés initialement par la maison italienne INCINE-Scalera, qui devait co-produire le film, mais à la suite des relations entre Bucarest et Rome, en septembre 1943, la partie roumaine avait pris le projet à son compte. L'équipe était formée en grande partie par les collaborateurs de Jean Georgescu à son précédent film *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse). L'image était assurée par Gérard Perrin et Louis Berger (assistés par Ion Cosma), les décors par Stefan Norris, le son capté par Anton Bielusici, Victor Cantunari et George Mărai, tandis que le montage revenait à Lucia Anton (sous la directe surveillance de Jean Georgescu). Par contre, au chapitre de la musique apparaissait un nom nouveau, celui du compositeur Nicolae Chirculescu. Quant aux interprètes, le metteur en scène avait tout d'abord compté sur George Vraca et George Timică, remplacés finalement par Mișu Fotino et G. Demetru. A côté de « têtes d'affiche », tels l'imposante Maria Filotti et le jeune mais déjà célèbre Radu Beligan, débutaient Ana Colda et quelques autres élèves du « cours expérimental pour le cinéma » organisé, depuis quelques années, sous l'égide du Ministère de l'Education Nationale, par Jean Georgescu lui-même, en collaboration avec D. I. Suchianu. Comme d'habitude, les non-professionnels n'ont pas manqué, tel le compositeur Gherase Dendrino, très applaudi pour la façon dont il campa le valet.

Démarré le 14 février 1944, le tournage allait durer jusqu'à l'automne de l'année 1945, étant plusieurs fois interrompu pour de longues périodes. En avril 1944, lorsque les bombardements imposèrent l'évacuation du personnel et des appareils de l'O.N.C. et de la CINEROMIT, on avait filmé approximativement 25 % du matériel. Après l'insurrection du 23 Août, la réorganisation structurelle de l'O.N.C. et la réorientation de toute l'activité cinématographique, dont les priorités étaient évidemment changées, allaient retarder la reprise du tournage. Après avoir vu le métrage existant, la nouvelle direction de l'O.N.C. accordait en février 1945 un crédit de 2 millions pour que la même équipe puisse mener à bon terme le projet. Ayant le feu vert de la censure, le 20 février 1946, *Le rêve d'une nuit d'hiver* eut sa générale le 2 mars, sortant simul-

tanément à l'«Excelsior» (propriété de l'O.N.C.) et au «Luxor».

Quoiqu'il eût une «comédie délicieuse où l'humour se mêle à la grâce et à la poésie et où les imbroglios de situation alternent avec le tableau de mœurs, comme le relève D. I. Suchianu, partant donc d'un texte parfaitement adéquat à son propre tempérament, Jean Georgescu n'allait plus rééditer la performance d'*Une nuit orageuse*, n'accédant plus au style, même si *Le rêve* reste un méritoire produit culturel. La faute en revient, peut-être, à l'anormale discontinuité du processus d'élaboration, ou bien, plus simplement, à un très humain *fading* du tonus créatif. Il n'est pas moins vrai que l'univers de Mușatescu qui prolonge en quelque sorte le monde caragialesque, est plus lymphatique; ce qui là-bas était sentimental et emporté devient ici sentimentaliste. Tout est soumis à une certaine dilution, les caractères typiques n'ayant évidemment ni l'arrogance ni la force d'une couche sociale «en ascension» dans la vie de la nation. La force d'expression devait dériver justement d'une atonie certaine de la banalité, dessin évidemment plus difficile à obtenir. Par conséquent, après la première, les opinions favorables de la critique font figure de concessions, tandis que les réactions négatives laissent

entrevoir un véhément parti-pris. «Le tellement attendu film roumain dont la naissance si difficile a provoqué une pluie de commentaires malveillants s'est enfin présenté à l'examen, écrivait Lazăr Cassvan dans *Cinema*³, le metteur en scène Jean Georgescu ne mérite que des éloges pour tout ce qu'il a réalisé». Par contre, un des anciens assistants de Jean Georgescu pour la mise en scène d'*Une nuit orageuse* se montrait implacable: «en un mot, une totale déception, fait qui devrait nous attrister vu le travail déployé par tant de gens, pendant des mois [...]. Le film a pourtant une qualité. Il est court»⁴. Enfin, un autre chroniqueur, oubliant complètement la précédente réalisation de Jean Georgescu, notait: «Sous-titré et avec des acteurs étrangers *Le rêve d'une nuit d'hiver* aurait sans doute été un film «de série» médiocre. Mais parce que c'est un film roumain, avec des acteurs et des techniciens indigènes et en le comparant aux anciennes productions, nous pouvons affirmer que c'est la plus honorable de toutes les tentatives faites chez nous [...]. Si vous «manquez» ce film roumain — annonçait prophétiquement le journaliste — vous n'aurez plus l'occasion d'en voir un autre qu'après des années»⁵.

¹ Toutes nos recherches dans l'espoir de retrouver une copie du film auprès des Archives italiennes ou bien de dénicher quelques informations dans la presse péninsulaire de l'époque se sont avérées sans résultat.

² Cf. *Magazin istoric*, septembre, 1968.

³ Nos 705—706, le 6 mars 1946.

⁴ Virgil Stoenescu, *Visul unei nopți de vară*, in *Cortina*, le 8 mars 1946.

⁵ Robert Moisescu, *Visul unei nopți de iarnă*, *Bis*, le 10 mars 1946.

ION TOBOȘARU, *Essais sur les arts du spectacle contemporain*, Bucarest, A.T.M., 1988, 276 p.

Les essais du professeur Ion Toboșaru consolident un impressionnant édifice de la « science du beau » qui est l'esthétique. Animé d'une infatigable jeunesse et effervescence créatrice, le maître a créé, avec chaque livre paru, encore un élément fondamental de l'articulation d'une méthodologie qui tend à tracer le contour des repères de la *théâtologie roumaine contemporaine*, en ayant la conscience de l'esprit critique lucide et, en même temps, l'enthousiasme du chercheur du « filon d'or » de la création et de la théorie de l'art théâtral national.

Esprit académique systématique, sans jamais glisser sur la pente de la pédanterie scolastique, Ion Toboșaru observe avec limpidité et rigueur l'objet de la recherche. Intitulés modestement « essais », les études comprises dans ce livre dépassent, sans doute, la signification immédiate du terme, chaque étude transcende sur un plan supérieur de généralisation esthétique et philosophique.

Mais, le théoricien ne s'attarde jamais dans les sphères froides des abstractions, en « chauffant » avec des exemples et des arguments l'écoulement de sa démonstration, en trahissant non une seule fois un ton passionné.

De manière emblématique, la première étude consacrée aux significations de la *participation* dans le théâtre contemporain, éclaire la place du public, dans le processus complexe de la créativité dans le domaine du théâtre, l'implication sociologique et psychosociologique attestant la position d'une certe modernité de l'auteur dans la sphère des recherches de la dernière heure.

Dans les études qui suivent, l'esthétique du spectacle roumain contemporain est rapportée à l'esthétique générale, en tant que discipline à droit d'existence autonome. L'accolade à caractère historique argumente, une fois de plus, la continuité de visions descendant de la génération de 1848, en passant par le moment de pointe de l'élaboration d'une esthétique théâtrale par I. L. Caragiale (qui est rapportée d'un esprit perspicace à la philosophie de Hegel), jusqu'aux penseurs modernes — Tu-

dor Vianu, Mihai Ralea, Lucian Blaga, George Călinescu, Mihnea Gheorghiu —, mais aussi l'importante contribution d'une série de créateurs représentatifs — V. I. Popa, G. M. Zamfirescu, M. Sebastian et Camil Petrescu, intégrée à la pensée esthétique européenne moderne.

Des concepts tels que la *perception artistique* et la *créativité* dans l'art théâtral roumain contemporain donnent au professeur Ion Toboșaru l'occasion de faire des dissociations nuancées, en établissant les jalons d'une *éducation permanente* par l'intermédiaire du théâtre. L'assimilation des valeurs esthétiques du théâtre à titre de valeurs culturelles fournies par la scène est le point de démarrage d'une éducation de ce genre. Des spectacles importants, présentant des pièces originales ainsi que du repertoire universel constituent le support de son plaidoyer. L'étude constitue aussi un dense chapitre à une recherche roumaine plus vaste de la *théorie de la réception*, un thème auquel l'auteur accorde un ample espace dans le chapitre consacré à cette préoccupation, qui gagne un terrain de plus en plus important dans l'esthétique et la sociologie actuelles.

Ion Toboșaru étudie, avec finesse analytique, le caractère *complexe* de ce processus, le mécanisme, les étapes, les facteurs déterminants, en affirmant par une suggestive métaphore que la réception

devient une « chronique » et un « instantané » de la culture.

L'étude dédiée aux hypostases de l'idée d'unité nationale dans le théâtre roumain et à la physionomie du théâtre politique contemporain est liée aux préoccupations constantes du théoricien et historien du théâtre roumain. Avec ferveur et, en même temps, avec souplesse et capacité de persuasion, Ion Toboșaru rassemble la dramaturgie historique roumaine en une vision d'ensemble, en mettant en évidence, d'une pleine justesse, la *réévaluation de cette dramaturgie dans la perspective des nouvelles significations actuelles*. L'auteur en met en relief la variété des types, des structures et des formes dramaturgiques.

Dans l'étude sur la physionomie du *théâtre politique* contemporain, le professeur Ion Toboșaru articule sa recherche en sections concernant l'essence du théâtre politique, ses hypostases dans la dramaturgie roumaine contemporaine et la place qu'occupe le théâtre politique dans l'esthétique du spectacle contemporain. Il en ressort ainsi ce qu'on pourrait nommer le caractère *programmatique*, définissant un credo, un idéal, conduisant à la communication des grandes vérités et des faits de conscience.

Ion Toboșaru ne « s'enferme » pas dans des domaines « étroits », que sa propre spécialité d'esthéticien-théâtrologue lui pourrait imposer, il attache son attention à l'*art du film* aussi. Il s'en occupe en une liaison organique avec l'art théâtral, en étudiant le phénomène cinématographique roumain contemporain, premièrement comme reflet d'une haute conscience civique. Considéré à travers ce prisme, le film roumain contemporain dévoile pleinement sa fonction éducative, sa force d'influencer le spectateur, en réalisant un puissant impact social. Tout comme dans le cas de l'évolution du théâtre roumain, l'auteur éclaire les débuts du film roumain qui, après la libération, démontre la promptitude des cinéastes, présents dans leur époque. L'auteur accentue la *vocation de l'actualité*, qui caractérise le film roumain, en tant que l'une de ses principales coordonnées.

84 Les études qui mettent au volume son point final, semblent être le support de

certains accents conclusifs, en alliant le caractère analytique et synthétique de l'étude dans son ensemble. *Le profil esthétique du théâtre contemporain*, ainsi que les coordonnées esthétiques de la *critique théâtrale* complètent l'impression de *totalité* que laisse ce volume, semblable à un édifice construit sur une base ferme, ayant des fenêtres larges, lumineuses et un toit que ne veut pas « boucher » la construction, car une vie entière ne suffit pas à terminer un édifice de ce genre.

Lui-même (et) critique de théâtre, le professeur Ion Toboșaru définit la critique théâtrale comme ayant ses racines en une réflexion profonde, de rigueur maximale (ce n'est pas par hasard que l'auteur affirme, avec raison, dans cette étude que tous les grands esthéticiens du monde ont été des philosophes : d'Aristote à Hegel, de Platon à Kant). Des rapports, intéressants sont tracés entre la fiction littéraire-dramatique et la fiction scénique entre les éléments convergeant vers la définition du complexe esthétique-théâtrologique-critique de théâtre. Le livre souligne le critère *axiologique*, ainsi que le critère *philologique* et *historique* qui assurent l'efficacité de l'intervention critique. Le véritable critique — affirme l'auteur — décompose le mécanisme de l'œuvre scénique avec intelligence pénétrante, culture et confiance dans le développement futur du théâtre.

Nous pensons que ces paroles, dont se sert Ion Toboșaru pour caractériser succinctement le critique théâtral, esquissent d'une certaine manière, un « autoportrait » : celui d'un remarquable *homme de culture* dont la présence vive, dynamique, passionnée dans la riche vie du théâtre roumain est éloquemment illustrée, une fois de plus, par ce volume d'*Essais sur les arts du spectacle contemporain*.

Paru en un beau « vêtement » graphique, sobre et de bon goût, en une bienvenue concordance avec le domaine étudié, son livre arrondit et approfondit l'image originale — fruit d'une vision personnelle dont le temps et l'expérience ont tracé des contours originaux.

Digne de remarquer est la qualité de la traduction, car nous y découvrons des

équivalences inspirées du style élégant, fréquemment chargé de la poésie et de la ferveur qui caractérisent l'écriture du professeur Ion Toboșaru.

Ioana Mărgineanu

Deux « livres d'amour » de HORIA DELEANU

Chacune de ces dernières années fut le témoin de la parution d'un livre de Horia Deleanu : en 1987 « L'art de la mise en scène théâtrale » (Ed. Litera) et en 1988 « Éloge de la scène » (Ed. Meridiane), ce dernier mettant point à (ou complétant, provisoirement) une série d'« Eloges » qui, pour le moment, ne forment qu'une trilogie organique, « Eloge de l'acteur », 1982, « Éloge du metteur en scène », 1985). À notre avis, il serait plus exact de parler d'un triptyque, comme pour la peinture, où la toile peinte en trois compartiments peut être lue simultanément, non consécutivement, comme une trilogie romanesque. Et tout comme le triptyque dans la peinture, le triptyque de Horia Deleanu est homogène, le sujet lui-même est unique, comme le dessin des architectures et la pâte des couleurs. Deleanu écrit — depuis cinq ans, peut-être depuis trente — le même livre, dans le sens voulu par Joyce : « Au cœur d'un auteur il n'y a de place que pour un seul roman ; même s'il en écrit plusieurs, ce n'est que le même, masqué d'une manière artificielle par d'autres mots ». Il arrive la même chose à notre auteur qui, d'ailleurs, le reconnaît explicitement dans la préface de l'« Éloge de la scène, intitulée « Encore un livre d'amour ». Le reste consiste dans la distribution ramifiée, pour employer un adjectif cher à Deleanu, des accents, des « notes surtout » (Călinescu), dans les trois encomions (acteur, mise en scène, scène dans l'ensemble) car, nous prévient l'écrivain, « au fond, nulle part on ne faisait abstraction d'un de ces éléments fondamentaux du théâtre, il n'y avait que les accents qui, dans le même esprit, étaient mis, en quelque sorte, d'une façon différenciée ».

Mais le récent « livre d'amour » est, en même temps, inévitablement, aussi un « livre de la raison », nous dirions même que la raison est toujours primordiale, dans le sens que les déclarations et les effusions sentimentales, du cœur, ne se déclenchent que sous le contrôle d'un

« lit germinatif » des idées. Justement parce que les ambitions de l'auteur sont grandes, elles dépassent dans l'envergure la simple louange, *laus*, occasionnelle : « ... je ne débats que des textes d'une indubitable valeur, qui mènent naturellement, implicitement, à l'éloge de l'écrivain, en facilitant en même temps, par son intermédiaire, l'éloge de l'acteur et du metteur en scène en action », affirme Deleanu en présentant sa méthodologie, et il continue : « Le critique doit décrire la représentation, il doit l'évoquer, de telle façon que n'importe qui — qui ne l'a pas encore vue ou ne la reverra plus, par la force des circonstances — puisse s'en former, autant que possible, une image, une idée juste ». Par cette assertion, Horia Deleanu s'attache à la famille des critiques des arts audiovisuels, qui croient, avec D. I. Suchianu en tête, à la vocation de la reconstitution par les mots d'un spectacle de théâtre ou de cinéma. « Car on peut assez facilement décrire par les mots ce que nous voyons — soutenait Suchianu, dès 1930, faisant allusion au cinéma — c'est-à-dire, les mouvements exécutés sur l'écran par les acteurs du film. Après avoir photographié par les paroles ces spectacles concrets, nous les mettons en liaison avec le sentiment le plus abstrait qu'elles doivent nous suggérer. Ainsi, nous offrons au spectateur l'occasion de sentir tout ce que, faute d'attention, aurait pu lui échapper » (n.s.). Une précision encore : « La probité professionnelle du professeur de beauté (le critique) est de chercher, de décrire, d'expliquer — bref, de prouver par des faits, comme l'ont fait la preuve de tout témoignage sérieux ». Or, si un critique de cinéma ressent un tel devoir — avec la conscience que le même film peut être lu et relu plusieurs fois, combien nécessaire, combien urgent est pour un critique de théâtre le besoin de chercher de « fixer » par les signes de l'alphabet, un spectacle éphémère comme le spectacle théâtral ! Horia Deleanu fait cette « fixation » en effet, avec probité et conviction. Il ne veut pas savoir que l'opération pourrait être jugée utopique, il ne veut pas savoir, de l'avertissement de Jacob Burckhardt non plus : « Si on pouvait exprimer par les mots ce qui est de plus profond dans une œuvre d'art, l'art serait inutile et l'œuvre en cause pourrait rester non construite, non sculptée, non peinte ». Et, bien sûr, non mise en scène. Sans doute,

un décor peut être décrit, en inventoriant ses composantes, « les théâtrèmes » ou « skenèmes » ; et « les mouvements exécutés par les acteurs » peuvent être décrits, et même les états d'âme, pour ne plus mentionner la possibilité de résumer le trame d'une manière intelligente (compréhensible). Mais ce qu'on ne peut pas résumer, raconter, décrire en mots reste « ce qui est profond » dans un spectacle : la poésie, le frisson, l'enchantement, l'ineffable, bref, *la forme* ou, plus précisément, *le style* (ce qui ne veut pas dire que des attributs pareils ne pourraient être employés dans des chroniques et des histoires du théâtre, au contraire, ils y apparaissent abondamment). On ne peut pas résumer et décrire ce qu'on ne voit pas, quoique cela s'appuie sur ce que le critique voit et peut transmettre même dans des termes abstraits. L'image de la page imprimée — aussi doué que soit le critique — restera toujours et irrémédiablement *sous* la valeur, de l'image de la représentation théâtrale. Naturellement, si cette représentation est une œuvre d'art. Si elle ne l'est pas, si nous avons à faire, comme l'affirmait Rudolf Arnheim, non pas à des « œuvres suprêmes », mais seulement à des « choses partielles » — et, dans la plupart des cas c'est de telles « choses partielles » que nous rencontrons —, la situation change : le spectacle n'est (presque) que ce qui se voit et combien se voit, il n'a pas d'épaisseurs révélatrices, des épiphanies, il n'est pas visité par l'ineffable.

Horia Deleanu, nous avons vu, ne débat que *des textes d'une indubitable valeur*, leur empruntant immédiatement une hiérarchisation : « œuvres des classiques universels », « fameux écrivains roumains », « de remarquables écrivains étrangers » : on peut observer d'emblée ou bien seulement de cette division, qu'il n'y a pas la garantie d'une exclusivité d'« œuvres suprêmes ». Ainsi, l'initiative critique de Horia Deleanu est motivée, le descripteur peut se manifester librement : « L'image scénique — écrit-il — ne se lit pas comme une simple illustration des diverses portions de la pièce, mais comme un signe complexe, fascinant, riche en acceptions. Et si l'essence a gagné son droit d'être considérée comme une sorte d'axiome de l'art scénique, la métaphore tient à la nature-même du théâtre ». A condition, ajoutons-nous, que

l'auteur, le metteur en scène, le scénographe, le compositeur, les acteurs soient des poètes, des artistes. Et c'est justement cette condition qu'on doit respecter pour atteindre le but final visé par l'auteur de *L'Eloge de la scène* : « ... l'identification ramifiée d'une poétique théâtrale qui caractérise — d'une manière tout à fait particulière notre temps et notre espace ».

Si ce ne sont que des énonces théoriques, allons « photographier » à notre tour — car, quelle est la mission d'un auteur de compte rendu — la démarche concrète, herméneutique, de l'universitaire essayiste. Bien sûr, il est impossible et même inutile de reproduire le livre entier, nous serions obligés de le récrire, à la limite, en palimpseste. C'est pourquoi le procédé de la « partie pour le tout », *pars pro toto*, reste efficace, et nous avons pensé, sans aucune hésitation, aux pages dédiées à *La Cerisaie* et à la bien connue mise en scène de Harag György, au Théâtre National de Tirgu Mures, pendant la saison théâtrale 1985/86. Classique — l'auteur ; chef-d'œuvre — la pièce (que Deleanu a eu la possibilité de lire en original) ; artiste, pas un simple artisan — le metteur en scène : « les exercices d'admiration » de Deleanu ne pouvaient aspirer à des auspices plus fastueux, ayant l'occasion » de se « déployer » sur la trajectoire d'une des « meilleures » œuvres, sinon « suprêmes ».

Naturellement, le critique-théâtrologue commence par l'auteur de la comédie, mais il évite les truismes, se limitant à attirer l'attention sur la perpétuelle actualité de Tchekhov : « Celui qui pense que la dramaturgie tchekhovienne *a épuisé* ses merveilleux secrets, toutes les surprises possibles, à cause de la fréquentation et l'insistance et son multiple déchiffrement sur les méridiens les plus divers, se trompe terriblement. Tchekhov est *inépuisable* ». La constatation n'est pas faite pour l'éloge exclusif de Tchekhov, mais surtout pour créer la possibilité du critique de s'occuper de la lecture personnelle, originale, autonome, de Harag : « comptant, sans doute, de nombreuses hypothèses de travail ... le metteur en scène est arrivé à *sa solution* ». Quelle est, en essence, cette solution ?

C'est l'analyste qui répond : « Sans effets théâtraux factices, sans l'échafaudage artificiel des cramponnements explosifs, les choses se développent naturellement sur

la scène. Les gens mènent leur vie et c'est d'ici que résulte le drame d'une manière convaincante, artistique. Les propositions apparemment — de la suite des répliques, des comportements — déclenchent de grandes conclusions, concernant chaque individu à part et tous ensemble. Cette miraculeuse transformation est favorisée par une savante technique du contrepoint qui alterne, dans une succession minutieusement étudiée, les phrases communes avec les élans poétiques, les propositions anodines avec les graves réflexions philosophiques». Ensuite : « Dans un suprême accord avec le grand dramaturge russe l'infatigable metteur en scène a découvert les profondeurs de la banalité, il n'a pas interrompu un seul instant les rapports intimes avec le quotidien, contraint à arriver à une palpitante vibration sensible. Entièrement d'accord avec l'écrivain, le metteur en scène a diffamé dans sa représentation le style déclamatoire, le pathétisme gratuit, conventionnel ».

Tout en gardant, avec nécessité, le metteur en scène au centre de la discussion, Deleanu continue par le placer en relation avec le scénographe, sans se libérer de sous la tutelle de l'auteur et de l'œuvre, à laquelle il fait un premier résumé préparatoire, où il lui construit un pont vers l'image du décor : « Ces événements, assez peu nombreux, mais chargés de multiples significations, se déroulent dans une insolite structure scénographique d'une troublante beauté, dont l'auteur est Romulus Feneș. Les indications de décor, fournies par l'écrivain, sont riches, détaillées, d'une parfaite exactitude ». Cela continue par un examen quantitatif et qualitatif des solutions d'expressions offertes par le scénographe. Deleanu, en « pleine grande description », note : « Le relèvement du deuxième rideau ne se passe qu'après l'arrivée des invités tellement attendus. Ranevskaïa et ses deux filles — Ania, Varia — se constituent dans un groupe compact, silencieux, donnant, cette fois, sans le besoin du mot, la mesure éloquente de l'émotion éveillée par le retour, la rencontre des gens et des lieux chéris. Maintenant, le décor entièrement découvert, est visible. On distingue clairement une sorte de galerie, de tunnel, de grotte qui se rétrécit progressivement de la rampe vers le fond de la scène, on dirait, paradoxalement, en élargissant toujours d'autres perspectives. Là-bas, tout au

bout, dans la zone la plus lointaine sur une ligne horizontale, on distingue une ouverture en forme approximativement ovale, à l'intérieur de laquelle une charette se profile ».

Comme chacun des objets des décors de Tchekhov, comme le fameux fusil qui, appuyé au mûr pendant le premier acte, devra prendre feu à la fin, la charette — présence inventée par Harag et Feneș — ne reste pas un élément accessoire, inerte, ayant une fonction purement décorative : « Cette extraordinaire charette — observe le commentateur — joue avec talent, accomplissant plusieurs fois des tâches scéniques des plus importantes, et se laisse employer avec utilité ... Assise sur sa banquette Ranevskaïa (Silvia Ghelean) récite un assez ample monologue qui ouvre et ramifie sa fiche autobiographique. L'actrice, d'un calme inquiétant, avec une douceur nostalgique retenue, avec une charmante facilité et avec des accents de petite préoccupation, avec une participation dégagée, parle pendant quelques minutes qui semblent s'envoler beaucoup trop vite. Chaque fait porte une autre intonation, chaque événement résonne dans une autre clé. Tout le monde l'écoute — sur la scène, dans la salle — filer brillamment la parole enveloppante ... » (suit un fragment du monologue cité).

Nous avons pu voir ainsi comment, sous nos yeux, le discours du critique s'amplifie, se module comme une symphoniette, par une incessante addition, jusqu'à un *tutti* choral, renfermant la *contents analysis*, l'évocation des intuitions et des idées du metteur en scène qui fécondent les constructions du scénographe et, ensuite, du musicien ; les reliefs donnés par l'interprétation des acteurs, renfermant dans une boîte d'unique résonance, la synthèse de l'expression théâtrale, par tout ce qui se voit et s'entend. Essayons d'extraire, tour à tour, quelques moments de cette architecture de la connaissance par le théâtre, rebâtie laborieusement par Horia Deleanu, à sa manière spécifique, attentif à ne rien perdre de ce qui appartient au théâtre. Prenons l'exemple des précieux effets de lumière : « Vers le final, Lopakhine, vêtu de couleurs foncées, vient annoncer qu'il a acheté la cerisaie, rêve depuis longtemps nourri. Les couleurs de ses habits noirs aussi bien que les nuances pâles des autres renvoient à l'idée de *deux mondes*, qui, vus de loin, contrastent

non seulement du point de vue chromatique. La lumière scénique donne et conserve la vie des costumes, du décor. Sous l'apparente simplicité — incolore, égale —, elle réussit à mettre en valeur même les demi-tons de sens». De même, «la colonne sonore»: «C'est ce qui arrive aussi à la musique, en général, (musique créée par Fatyol Tibor) dont les interventions sont assez sommaires — en quantité — et en même temps très amples — comme signification. Un peu moins étendus sont les rideaux musicaux placés entre les actes. Ils ferment et ouvrent des cycles toujours nouveaux d'émotion, étant profondément implantés dans l'atmosphère de la représentation, à laquelle ils se soumettent et qu'ils créent...». Voici le final du troisième acte: «Le metteur en scène a transcrit ce final dans un troublant langage du mouvement, qui interrompt plusieurs fois et accompagne le mot. Ranevskaïa et Ania se donnent la main et, le dos tourné vers la rampe, font de grands pas, en esquissant une marche solennelle — la catastrophe s'annonce. Ensuite, elles se retournent vers nous, en accélérant leur pas, qui devient plus vif — la tentative de consolation commence. L'agilité s'amplifie, les pas deviennent plus volubles — les promesses de mieux s'insinuent. A la fin, la marche solennelle se transforme dans une danse presque gaie. Tout l'itinéraire, ample de pensée, de sentiment éparpillé sur une durée assez restreinte, s'assure une splendide complicité de la musique...». «Sans doute, le symphonisme du décor, des costumes, des lumières, de la musique et du mouvement impose. Mais il aurait sonné en vain sans la participation *passionnée* des acteurs». Nous devinons facilement que Horia Deleanu prépare sa voie vers l'indispensable «éloge de l'acteur», en insistant, bien sûr, sur la protagoniste: «A bas le mélodrame! semblait clamer tout le temps l'actrice, mais en même temps que les autres, se soumettant avec un respect tellement motivé aux commandements du metteur en scène... C'est lui qui nous dirige, sur les voies d'une imposante construction artistique, à des réflexions sur le théâtre et la vie, dépassant les trois murs conventionnels de la scène. L'arrivée et le départ des protagonistes, la rencontre, et la séparation de la fantomatique cerisaie, furent de très utiles prétextes pour le dévoilement

des existences, pour l'identification d'un monde projeté au-delà des frontières de la plantation aux arbres fruitiers. Harag, suivant pieusement les traces de Tchekhov, nous a refusé — dans une sublime démonstration théâtrale — le droit de tomber d'accord avec les résultats prospères d'une quiétude dérisoire qui tourmente, avec persévérance, les existences d'une certaine authenticité, qui proclame, avec satisfaction et injustement, leur inutilité». Point. Fin du chapitre.

★

En 1987, entre l'«Eloge du metteur en scène» et l'«Eloge de la scène», Horia Deleanu a édité, in proprio, le volume de 200 pages «L'art de la mise en scène théâtrale»: «argent profitablement dépensé», comme dirait l'un des personnages du second roman d'Umberto Eco. Cette fois-ci, on nous offre l'image claire d'une autre facette de notre théâtreologue, en quelque sorte loin de la liberté de construction et de communication des *Eloges*: c'est l'image propédeutique d'un authentique et passionné *Theaterforscher*. Ici, l'auteur fait l'histoire, la classification, la division par période, la définition, bref, il systématise un petit traité sur la mise en scène qui nous semble le plus parfait des ouvrages de Horia Deleanu sur le théâtre et, sans doute, d'une évidente utilité (supérieurement) didactique. Obligé de faire de la science, l'auteur «dépassionné» sa démarche critique-théorique, mesure rigoureusement son projet qui est, ensuite, inclu et réalisé, sans résidus, en lignes cohérentes, dans un dessin vigoureux, tracé avec une lucide compétence. L'appareil critique — riche et varié — tient fermement sur la verticale les arguments, chaque citation est à l'objet et survient avec nécessité.

L'auteur réussit la performance de surprendre, dans peu de pages, essentielles, le processus de la naissance et du développement de la figure décisive du metteur en scène, parcourant toute l'histoire du théâtre, marquant l'apparition du concept moderne de mise en scène et analysant minutieusement et avec exactitude l'envergure de «l'explosion» de cette activité spécifique pendant notre siècle, et préliminant, en même temps, ses possibles configurations futures. Dans les pages de l'*Introduction* et les deux pages et demie finales, des *Quelques conclusions*, Horia

Deleanu fructifie sa double expérience de professeur et de critique militant, au long de plus de trois décennies, et approfondit surtout les observations et les réflexions liées — comme il le déclare lui-même — à « la justification de l'existence du metteur en scène dans le théâtre », à « la fonction du metteur en scène dans le théâtre en général, dans le théâtre contemporain en particulier », au « problème essentiel que nous avons voulu débattre — le metteur en scène et le théâtre... ».

Rien de ce qui constitue effectivement le rapport entre le metteur en scène et la réalité, entre le metteur en scène et l'histoire, entre le metteur en scène et son art, entre le metteur en scène et le public, ne reste étranger à ce livre, comparable, en quelque sorte, aux « Dialogues de Michel-Ange » du portugais Francisco de Hollanda, mais aux lumières provenant de plusieurs sources créatrices. Un livre d'une utilité certaine pour les professeurs et les étudiants des académies de théâtre, mais aussi pour les spectateurs de n'importe quelle formation intellectuelle, pour tous ceux qui, en aimant le théâtre avec le cœur, veulent comprendre aussi sa raison d'être avec la raison. A notre avis, c'est le meilleur livre de Horia Deleanu, dans l'absolu, parce que sa manière de le traiter épuise diligemment son énoncé. L'auteur sera surpris éventuellement, par un pareil jugement, mais il est objectif et pertinent, en conscience de cause. C'est pourquoi il est, également, non forcément concis.

Fl. P.

ELENA MARIA ȘORBAN, *Vigiliale*, Ed. bilingue roum. et allemande, Bucarest, Ed. Muzicală, 1986, 67 p. + 44 p. facs. + 4 p. facs. color (« Izvoare ale muzicii românești », vol. XIV Monumenta et transcripta).

Il n'y a pas longtemps, est paru le manuscrit intitulé *Vigiliale*, par les soins et la transcription d'Elena Maria Șorban, musicologue de prestige dans ce domaine si spécialisé, qui se remarque, dans ce cas, surtout par son érudite étude introductive dans la préface de l'ouvrage. C'est pour la première fois que l'on publie chez nous, en une réalisation de ce genre, un manuscrit de musique grégorienne ; ce fait suscite tout particulièrement notre

intérêt pour la connaissance d'une discipline moins abordée dans la musicologie roumaine. C'est donc le mérite de l'auteur qui a pensé nous ouvrir une fenêtre vers le monde en quelque sorte mystérieux de l'ancienne musique grégorienne, pratiquée durant des siècles sur le territoire de notre pays, aux côtés de la musique populaire et de la musique byzantine, en un trio clairement différencié.

Le fonds de manuscrits musicaux grégoriens de notre pays est imposant, non seulement du point de vue quantitatif (plus de 40 manuscrits identifiés), mais aussi en ce qui concerne l'ancienneté de quelques-uns (un fragment d'un manuscrit des IX^e—X^e siècles, *Evangelium S. Lucae* est signalé dans la Bibliothèque Batthyaneum, ainsi que d'autres manuscrits datant des XIII^e—XVII^e siècles, disséminés dans diverses bibliothèques et archives) — fait qui justifie nécessairement l'action de mise à profit de ce patrimoine musical de valeur. Elena Maria Șorban a donc entrepris d'amorcer cette action par les *Vigiliale*, un manuscrit de moindres proportions, datant de 1507, toutefois pas moins intéressant du point de vue de la structure et du contenu, provenant de la collection du Musée Bruckenthal de Sibiu. En motivant cette option dès le début et en plaçant son ouvrage dans la structure de la collection des « sources », l'auteur a organisé son matériel de la manière suivante : étude introductive, transcription de la musique et du texte littéraire, facsimilés du manuscrit. Précédant l'étude introductive, une note sur l'édition nous semble plus qu'utile non seulement pour la compréhension de certains aspects d'organisation et de contenu de l'ouvrage, mais aussi pour l'exposé et la motivation de la méthode de recherche comparative, l'analyse et la transcription de la musique, unique possible dans un domaine aussi complexe et — pourrait-on dire — compliqué par l'existence de nombreuses variantes réelles ou déterminées par des erreurs de copiste. Afin de résoudre de manière concluante certains problèmes de contenu, de terminologie, de déchiffrement de certains « aspects dubitables » dans l'écriture musicale, Elena Maria Șorban présente une série d'observations, justifiées par l'idée d'offrir *in transcripta* la version musicale correcte.

L'étude introductive — excellente démonstration d'analyse et de synthèse

— contient des données historiographiques et de codicologie, des analyses morphologiques et stylistiques suffisantes pour permettre de situer ce manuscrit dans l'époque (la première décade du XVI^e siècle A. D. 1507), dans l'aire de diffusion de la musique grégorienne sur le territoire de la Transylvanie, sous la forme musicale des pièces (*antiphones* et *responsorial*), dans le dialecte centre-est-européen qu'on suppose être le langage grégorien. Ce sont, d'ailleurs, les conclusions de l'auteur, définies indubitablement dans les considérations finales.

Les références historiographiques et codicologiques, énumérées avec précision, sont considérées aussi bien par les notes manuscrites que par l'aspect physique du manuscrit — œuvre d'un copiste anonyme, issue de l'initiative et la commande de Marcus Knoll, curé à l'époque de la paroisse Șura Mare et, en même temps, percepteur du « capitule » de Sibiu. En établissant le contexte de la vie spirituelle de la communauté, Elena Maria Șorban induit que « dans ce périmètre géographique-historique, le culte des morts s'exprime plus intensément », en justifiant ainsi l'apparition et l'importance de ce codex de provenance locale, « expression autochtone de l'art grégorien ». Les précisions de l'auteur relatives à la notation musicale (« la diastématique consolidée ») à la sémiographie (simple et combinée) qui appartient à la typologie « messianogothique », à la technique d'écriture (gothique), etc., sont d'un grand intérêt.

En ce qui concerne le contenu du manuscrit — qui est un *officium defunctorum* (l'office des morts — *vigilia*) —, l'auteur précise qu'il se compose de « successions de psaumes encadrés d'*antiphones*, de lectures alternant avec des *responsorials* et, finalement oraisons » ; une représentation synoptique du contenu, avec une série d'observations comparatives, « place catégoriquement l'office dans le cadre du rite centre-est-européen. Les psaumes et les

antiphones se déroulent dans les moules des huit modes ; conformément à leur structure musicale, les antiphones peuvent être organisés en trois groupes que l'auteur soumet à une analyse morphologique d'un intérêt musicologique aigu ; l'auteur consacre une analyse semblable aux lectures et aux *responsorials* — le tout en un langage spécifique, avec une terminologie adéquate, stable et bien motivés. C'est d'ailleurs la section la plus substantielle, du point de vue musicologique, de l'étude introductive, qui est d'un inédit évident dans la littérature musicale roumaine, dont nous pouvons observer l'applicabilité pratiquement dans les Transcripta. Les considérations finales — synthèse concentrée d'une recherche approfondie et minutieuse — nous mettent devant une attitude musicologique de haute probité scientifique.

Selon la précision d'Elena Maria Șorban, les Transcripta confirment la version musicale considérée correcte, conformément à l'étude comparée et aux observations critiques exposées dans la Note sur l'édition. C'est ici le lieu d'applicabilité de toute la démonstration théorique, concentrée et synthétisée par l'auteur dans les pages de l'étude introductive.

Les reproductions en fac-similé se succèdent en accord avec la foliation de l'original — pas en couleurs, seulement en noir-blanc, étant imprimés d'une clarté proche de celle de l'original.

Nous caressons l'espoir que cette première édition de « monumenta et transcripta » du codex *Vigiliale* — une certaine réalisation d'Elena Maria Șorban et de l'Édition musicale — ouvrira le sentier vers la valorisation de nombreux autres manuscrits musicaux grégoriens existant dans le fonds de notre pays, afin d'offrir à la recherche musicologique roumaine les monuments de la plus grande valeur de provenance autochtone.

Titus Moisescu

le 24 octobre. Colloque organisé à l'occasion de l'anniversaire de 300 ans depuis le début du règne de Constantin Brancovan par le Comité National Roumain d'Histoire de l'Art et l'Institut d'Histoire de l'Art.

RĂZVAN THEODORESCU, *Un repère de l'histoire et de l'art roumains*

TEREZA SINIGALIA, *Espace et décor dans l'architecture brancovane*

ANCA VASILIU, *Convention et liberté dans l'iconographie de la peinture murale brancovane*

CORINA POPA, *Modèle et variante dans l'iconographie de l'argenterie de l'époque de Constantin Brancovan*

IOANA CRISTACHE-PANAIT, *Livre, art et histoire dans la Transylvanie du XVIII^e siècle. Un chapitre de la diffusion de la culture brancovane*

MIHAI ISPIR, *Observations sur l'architecture postbrancovane*

A cette occasion, Anca Vasiliu a présenté l'exposition « Espaces brancovans » — photographies de l'artiste-photographe Dan Dinescu.

Gheorghe Firca a organisé et présenté à la fin un concert. Dans le programme :

— La ballade populaire *Constantin Brancovan*, cueillie en 1958, à Celei (Oltenie), informateur : Marin Călete (l'enregistrement sur bande magnétique a été mis à la disposition par l'Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectiques) ;

— FILOTHEI SIN AGĂI JIPEI, *Souhait pour Constantin Brancovan (Ms. roum. 61 BARSR, transcription par Sebastian Barbu-Bucur) ;*

Soliste : Steliana Calos de la Philharmonique « Georges Enesco » de Bucarest ;
— SABIN DRĂGOI, *Fragment du mystère Constantin Brancovan ;*

Solistes : le ténor Constantin Ene de l'Opéra Roumain de Bucarest et la soprano Ileana Rațiu. Avec le concours d'un groupe vocal dirigé par Marcel Costea. Au piano Lucia-Monica Alexandrescu.

PREMIÈRES AUDITIONS DE GEORGES ENESCO

Continuant les initiatives qui ont bénéficié d'un succès tout particulier et bien mérité en 1985, à l'occasion du X^e Festival international « George Enesco », le Centre d'études « George Enesco » de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques a organisé le 15 septembre 1988 (à la veille de l'ouverture de la XI^e édition du Festival), dans la salle brancovane du Musée d'Art de Roumanie, un concert de musique de chambre dédié à Enesco, comprenant pour la plupart des inédits du compositeur. Commenté par Mircea Voicana, directeur de travaux du Centre d'études « George Enesco », le programme musical de la soirée a débuté par une pièce-hommage, *Méditation à Enesco*, par Vasile Spătărelu — une musique d'abandon lyrique, composée sur des structures suggérées par, et parfois citées de la création d'Enesco —, suivie par *Pavane* et *Bourrée* de la *Suite pour piano op. 10* ; au piano (des deux ouvrages) Samir Goleescu, étudiant au Conservatoire de Jassy, un talent vigoureux doublé d'une remarquable nature imaginative. Le reste du programme contenait exclusivement des ouvrages de George Enesco.

Avec la brillance vocale, la mobilité d'expression et la parfaite adaptation aux climats stylistiques des plus variés qui la caractérisent, Georgeta Stoleru, accompagnée avec sensibilité par la pianiste Martha Joja, a présenté une série de chansons, écrites — à une seule exception près — par le compositeur jusqu'à l'âge de 20 ans. La série de pièces comprenait

(par ordre successif) : *Silence*, sur les vers d'Albert Samain (1905) « exception » chronologique placée, probablement pour des raisons strictement d'interprétation, au début), *Souhait* et *La Quarantaine* sur les vers de Georges Enesco (1899), *Ein Sonnenblick*, sur les vers de Carmen Sylva (1901) — quatre pièces à titre de premières auditions, dans la première partie du programme; après la pause, quatre autres chansons « récemment entrées dans le circuit public », selon le programme de salle (leur première audition a eu lieu en 1976 dans le cadre restreint d'un concert à l'Union des Compositeurs), notamment : *Wüstenbild*, sur les vers d'A. Roderich (1898), *Pensée perdue*, sur les vers de Sully Prudhomme (1898), *Chant Hindou*, sur les vers de Géraldine Rolland (sans date, probablement de 1898), *Eu mă duc, codrul rămîne* (Je m'en vais, la forêt demeure), sur des vers populaires (sans date, probablement de 1898 ou 1899).

Une image en mosaïque de la création vocale juvénile d'Enesco a été ainsi reconstituée — image composée des différents renvois, réalisés avec la grâce et la force d'identification de l'âge jeune de l'auteur au mode du *lied* allemand, à la « mélodie » française de l'époque — celle de Massenet surtout —, enfin et de manière surprenante, à la chanson roumaine d'« école nationale » de la fin et du commencement de siècle (une zone qu'Enesco contactera — avec déjà d'autres ressources — seulement dans le petit chœur *Plugar* (Laboureur) de 1900 et dans *Doina* pour canto, alto et violoncelle, sur les vers d'Alecsandri, de 1905). Je reviens à la mélodie *Silence*, sur le texte poétique d'Albert Samain, pour la distinguer en tant qu'intéressante transition de l'étape des *Chansons ... op. 4*, sur les vers de J. Lemaitre et S. Prudhomme non pas vers l'opus vocal suivant immédiatement, notamment les 7 *Chansons sur les vers de Clément Marot, op. 15*, mais vers les chansons sur des poèmes de Fernand Gregh, *op. 19* (de 1916), — les éléments prémonitoires émergeant de la déclamation vocale, de la densité chromatique de l'harmonie et, peut-être au-dessus de tout, d'une liberté typiquement enescienne, voire

d'une « nonchalance » rythmique des entrelacements du chant et de l'accompagnement.

Le moment d'intérêt maximal de la soirée a été, en fin du concert, l'exécution en première audition d'un *Quatuor* à cordes en do majeur, résumé à un mouvement unique, *Modérément*, datant de 1906¹; donc, un troisième *torso* d'Enesco, dont la première audition entre dans la tradition des commémorations du compositeur (sous l'égide du même Centre d'études « George Enesco »), après la « petite sonate » (cf. W. Berger) en la majeur pour piano et violon (1911) et après une première partie de la *Sonate pour piano et violoncelle* (1898), présentées au public en 1975 et respectivement, en 1985. Première manifestation mûre et originale d'Enesco dans le genre du quatuor à cordes, ouvrant, par conséquent, des perspectives sur la problématique complexe des créations de l'*opus 22*, ce *Quartettsatz* recèle un monde musical tumultueux (à l'antipode du lyrique, du calme, richement mélodique *Diutius*, composé la même année!), qui se prononce par la « thématization » ferme des quatre voix de l'ensemble, par un aigu sens dramatique accordé aux pauses et aux suspensions, par la vie intense imprimée aux motifs, hypostasiés de manière multiple et, toutefois, toujours rapportables aux origines et même par ce que Wilhelm Berger définissait comme « références à une vaste antériorité musicale »² (quasi cités de la musique « de coryphées comme Richard Strauss, Wagner, Liszt et Schubert » — cf. *Ibidem*), enfin, par un instrumentalisme spectaculaire, jamais rencontré dans les quatuors ultérieurs d'Enesco. L'interprétation de l'ouvrage est revenue au quatuor « Philharmonia » (Ladislau Horvath — premier violon, Alexandru Mihon — second violon, Gabriel Bălă — alto, Tiberiu Ungureanu — violoncelle), qui a bénéficié des indications généreuses et compétentes de Wilhelm Berger. Passionnée et en même temps rigoureusement fidèle à l'esprit et à la lettre de la partition, l'interprétation de quatuor « Philharmonia » s'inscrit, certes, parmi les interprétations de référence de la création de musique de chambre d'Enesco.

Clemansa Liliiana Firca

Enescu, *Cvartete de coarde* (Quatuors de cordes), Bucarest, Ed. Muzicală, 1985).

² Wilhelm Berger, *Le labyrinthe d'un torso ou Mouvement de quatuor à cordes d'Enesco (1906)*, in *Muzica*, n° 2, février 1989, Bucarest, p. 45.

¹ Le manuscrit de ce *Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle* (en titre original), comprenant une première partie — *Modérément* — conclue et quatre pages de la seconde partie — *Très lent et contemplatif* — a retenu aussi l'attention de Titus Moisesescu qui a assuré à l'ouvrage une édition en fac-similé (*George*

QUELQUES PRÉCISIONS CONCERNANT LA VALORISATION DES CRÉATIONS INÉDITES DE GEORGES ENESCO

Quant à la précédente note de Clemensa-Liliana Firca, nous relevons que l'identification et la mise en valeur de l'héritage musical inédit de Georges Enesco constituent un objectif majeur du Centre d'Études « George Enescu » équivalant du point de vue de la musique à l'activité initiée par Perpessicius en littérature, activité entreprise pendant des années, à propos des manuscrits d'Eminescu. Pourtant, on rencontre des obstacles non justifiés menant jusqu'à la non-publication des résultats obtenus et des pièces identifiées et transcrites, en passant par l'ignorance et la minimalisation des concerts-exemple dans le cadre desquels nous avons produit ces créations inédites en *premières auditions*, parfaitement valables, et en finissant par leur négation et la prétention, par d'autres, de l'honneur d'avoir présenté, en *première audition*, les pièces respectives.

C'est le cas, par exemple, de la *Sonate torso en fa mineur pour violoncelle et piano*, découverte par Constantin Stihl-Boos et complétée par Hans Peter Türk, que Doru Popovici, le commentateur et l'organisateur du concert du 2 avril 1989, dans la salle de la Radiodiffusion, et les interprètes Anca Vartolomei et Viniciu Moroianu ont prétendu présenter en *première audition* quoiqu'ils fussent trop bien qu'elle avait été présentée au X^e Festival international « George Enescu », donc dès le 20 septembre 1985, lorsque, dans la salle « George Enescu » du Conservatoire de Bucarest, elle a été audifiée dans l'interprétation très particulière des musiciennes Ilse L. Herbert et Gerda Türk de Cluj, ayant à la base la xérocopie d'après le manuscrit, procurée par le Centre Enesco; sur ce fait, en 1986/7 le Conservatoire de Cluj a introduit la pièce dans le répertoire de concours et, dans ce but, il l'a éditée pour usage interne dans un nombre d'exemplaires très réduit : les interprètes de 1989 mêmes ont employé pour leur concert l'un des exemplaires de cette édition restreinte. D'ailleurs, la Radiodiffusion savait tout aussi bien qu'il ne s'agissait pas d'une première édition, parce qu'en 1985/6 elle nous a demandé l'enregistrement sur bande

magnétique de la véritable première audition et a préparé avec nous une émission spéciale programmée mais non diffusée, sous un prétexte technique de dernier moment, à savoir, que la musique était enregistrée sur quatre pistes !

De la même manière, à la XI^e édition du Festival « George Enescu » nous avons été annoncés au dernier moment que les programmes du Centre Enesco — assurés par des interprètes du premier ordre — n'ont plus été inclus dans le programme du Festival, ce qui a eu comme conséquence l'annulation du concert à contenu intégralement enescien d'Aurora Jenei et le transfert de l'autre concert à la veille du Festival, le 15 septembre 1989, lorsque dans la salle brancovane du Musée d'Art de Roumanie, nous avons pu écouter la magistrale interprétation de la soprano Georgeta Stoleriu, accompagnée par Martha Joja, de quatre lieds d'Enesco en *première audition* et l'exemplaire interprétation, par le quartet Philharmonia, formé de Ladislau Horvath, Alexandru Mihon, Gabriel Bălă et Tiberiu Ungureanu, toujours en *première audition*, du *Quatuor micropartite en do majeur*, bissé à la fin du concert répété dans le concert de vendredi 23 septembre dans la petite salle du Palais, il a été de nouveau déclaré « en première audition » (quoiqu'au microphone de la Radiotélévision les musicologues Despina Petecel, Petre Codreanu et Radu Gheciu aient reconnu que la véritable première audition avait été celle du 15 septembre 1989).

D'autre part, la création immortelle de Georges Enesco, même celle connue, est « enveloppée » d'un grand manque de sollicitude témoigné, par exemple, par l'ajournement systématique de la publication de la *Sonate op. 26 n° 1 pour piano et violoncelle en fa mineur*; dans les conditions de cette carrence d'édition, on s'est permis d'envoyer à l'étranger une copie du manuscrit, pour que divers musiciens étrangers l'interprètent dans des tournées internationales, affirmant l'avoir retrouvée, après qu'elle fût perdue — quoiqu'elle ait été toujours présente, sinon sous forme imprimée, du moins dans les programmes de nos concertistes, étant aussi enregistrée sur disque par la maison « Electrecord ». De plus, dans son numéro de septembre 1986, la revue *Muzica*, quoique organe spécialisé de l'Union des compositeurs, conduit par Vasile Tomescu, secrétaire de

l'Union, s'est fait l'écho de ces affirmations abusives lancées dans la presse écrite et parlée à l'étranger, en les reprenant d'une manière non critique — et ce qui est encore plus grave — ne trouvant pas la voie pour rétablir la vérité, même après avoir été informée en ce sens (voir aussi Clemensa-Liliana Firca, *Quelques précisions concernant la Sonate pour piano et violoncelle op. 26 n° 1 en fa mineur de Georges Enesco*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série *Théâtre, Musique, Cinéma*, tome XXV, 1988).

C'est très réjouissant que la musique d'Enesco trouve à l'étranger de nombreux interprètes et qu'elle soit appréciée comme il faut par le public, mais cela ne doit pas permettre la falsification de la vérité par l'ignorance de nos prestations musicales, musicologiques et discographiques par l'aliénation de nos droits et de notre patrimoine culturel et scientifique avec l'aide directe ou par l'omission de ceux qui doivent défendre le patrimoine culturel national et encourager sa valorisation sur toutes les voies : détection et identification, reproduction et transcription, édition, interprétation musicale et musicologique, programmation dans les concerts et les festivals, etc. Dans cet « etc. » entre, sans doute, aussi, la priorité culturelle et scientifique, y compris celle marquée par l'étiquette de « première » ou « première audition ». Ce ne sont pas de simples mots, mais des déclarations entièrement responsables sur un triple plan : scientifique, éthique et juridique. Nous avons insisté sur ces aspects dès 1974 et 1975, en 1978 et 1979, dans nos cours optionnels d'informatique juridique offerts aux étudiants de la Faculté de Droit de Bucarest, nous y avons fait aussi allusion dans nos sessions et conférences, ainsi que dans notre étude *Vérité et documents dans l'histoire de la musique. Pour un programme de recherche et de valorisation documentaire*, in *Enesciana*, IV, *Georges Enesco, compositeur roumain*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1985, pp. 211—232 (voir pp. 216—217). Nous avons caressé l'espoir qu'il ne serait pas nécessaire d'y revenir une troisième fois !

Pourtant, il faut ajouter que depuis 1985 et jusqu'à présent, la nommée Union

et les Editions Musicales ont réussi à stopper et ajourner la parution de tous les volumes d'études et les albums d'inédits produits par nous dans le cadre des recherches sur Enesco, qui devraient être considérés comme un vrai programme national :

1. Enesciana V (avec le Symposium international du X Festival Enesco 1985 et nos sessions scientifiques de 1983—1985) [1985];

2. Enesciana VI (contenant le livre de Dumitru Vitcu *Reflectarea artei lui George Enesco în presa americană*) [1985];

3. Enesciana VII (avec le Symposium international du XI^e Festival Enesco 1988 et nos sessions scientifiques de 1986—1987) [1988, en partie];

4. Enesciana VIII (avec nos sessions scientifiques de 1988—1989, y compris celles sur les relations avec Ravel, Richard Strauss etc.);

5. Enesciana IX (le volume anniversaire « Richard Strauss et la Roumanie » — études, correspondance et notes de création inédites en fac-similé) [proposé 1986];

6. Documenta Enesciana II (La Sonate op. 26 n° 1 pour piano et violoncelle — édition Clemensa-Liliana Firca) [1986];

7. Documenta Enesciana III (La Sonate torso en fa pour piano et violoncelle — édition Hans Peter Türk) [1986];

8. Documenta Enesciana IV (Pièces vocales et chorales — édition Titus Moisescu) [1986];

9. Documenta Enesciana V (Le Quatuor monopartite en do majeur — édition Wilhelm Berger) [1988];

10. Documenta Enesciana IV (Pièces juvéniles pour piano ou violon — édition Mircea Voicana) [proposé 1986].

Il est évident que tous ces retards et obstacles sont le résultat d'une vraie et acharnée guerre menée par Vasile Tomescu, Viorel Cosma, Alfred Hoffman et leurs acolytes, par tous ceux qui parlaient au nom de l'Union, contre la recherche et la science, contre George Enesco, contre les valeurs suprêmes de notre culture musicale !

Mircea Voicana

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité. La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes : Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes. Les titres des reçus seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction, dans une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand et espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante ; 196, Calea Victoriei, 77104 Bucarest, Roumanie.

REV. ROUM. HIST. ART, Série Théâtre, Musique, Cinéma,
TOME XXVI, P. 1—94, BUCAREST, 1989

PRINTED IN ROMANIA

— R — ISSN 0080 — 2638